BRAVO!

NOVEMBRO 98 - ANO 2 - Nº 14 - R$ 6,00 www.revbravo.com.br no Universo Online

ISSN 1414-980X

INÉDITO!
LEIA UMA CRÔNICA DE MACHADO DE ASSIS JAMAIS PUBLICADA EM LIVRO

BIENAL
OS CEM ANOS DE MAGRITTE, OUTSIDER DO SURREALISMO

CINEMA
A ARTE RECUPERA A MARCA ORIGINAL DA MALDADE DE WELLES

DANÇA
UMA ENTREVISTA EXCLUSIVA COM BARYSHNIKOV

ENSAIO ESPECIAL
UMA MENSAGEM DE SARAMAGO, O NOBEL INCÔMODO, AOS BRASILEIROS ÓRFÃOS DE UMA LÍNGUA PÁTRIA

A dona da voz

Uma entrevista e um ensaio fotográfico exclusivos com MARISA MONTE, a cantora-empresa que leva aos confins da Terra um padrão de música brasileira

BRAVO!

NOVEMBRO 1998 – NÚMERO 14 www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: Marisa Monte, fotografada por Eduardo Simões. Nesta página e na página 6, *Le Pèlerin*, de René Magritte, 1966

TEATRO E DANÇA

CINEMA

MÚSICA

PRODUÇÃO DE CAPA MALU GRABOWSKY/MAQUIAGEM TON HYE / TRATAMENTO DE IMAGEM MARCO CEZAR

(CONTINUA NA PÁG. 6)

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LITERATURA

ARTES PLÁSTICAS

SEÇÕES

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO DE SARAMAGO: PEPE TORRES/CENTRO OFICIAL DE TURISMO ESPANHOL / MAGRITTE: CHARLY HERSCOVICI/DIVULGAÇÃO

Bravíssimo! Gostaria de parabenizar a revista por seu primeiro aniversário. Continuem mantendo o nível de qualidade da melhor revista do gênero no país.

Cláudio Villar
via e-mail

Senhor Diretor,

Mais aniversário

Desejo felicitá-los pelo primeiro ano de vida tão instigante e promissor, com votos de que muitos aniversários se sucedam. Num país tão ignorante e desmemoriado como o nosso, onde o surgimento de uma revista como **BRAVO!** já surpreende, que dizer de seu prosseguimento? Uma verdadeira proeza.

Lúcio Couto Nunes
Rio de Janeiro, RJ

Viva Cacilda Becker!

Vocês de **BRAVO!** arrasaram na edição que mostrou a diva Cacilda Becker. Nunca havia lido nada tão completo a respeito dela.

Veruska Anacirema
via e-mail

Cumprimento **BRAVO!** e, em especial, Jefferson Del Rios e a Editoria de Teatro pela magnífica matéria sobre Cacilda Becker. É sempre bom lembrar nossa grande atriz, figura excepcional sob todos os pontos de vista. Além do texto informativo e de boa qualidade, foi um prazer ver as fotos de Cacilda, particularmente a da capa, onde ela brilha com impressionante intensidade.

Aguinaldo Ribeiro da Cunha
via e-mail

TBC

Todo mundo concorda com a absurda decadência do TBC. Realmente não se pode comemorar muita coisa no país em se tratando de teatro e outros assuntos mais. Porém, na matéria que tratou do assunto, faltou falar do TBC hoje, em 1998. Passem por lá e assistam à peça *Einstein*. A decadência do prédio não passará despercebida, e, tenho certeza, o brilho desse espetáculo também não. A revista **BRAVO!** poderia abrir espaço para finalizar a belíssima matéria com o serviço do que acontece por lá. Talvez o desprezo com que nossos governantes tratam nossos espaços culturais e importantes patrimônios brasileiros seja o mesmo tratamento que a mídia oferece às nossas produções. Lamentável.

Adriana Carui
São Paulo, SP

A reportagem registra e lamenta justamente o descaso do poder público de que trata a leitora.

Algo

Parabéns pela matéria lúcida e precisa publicada em **BRAVO!** sobre a presença insidiosa de *Algo* na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Aliás, onipresença, como bem apontado na matéria que acabo de ler on line, ainda que em versão reduzida. Inteligência é ar que preciso respirar para viver no meio dessa poluição.

Marcelo Brum
via e-mail

Na avaliação da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em **BRAVO!** nº 13, Michel Laub e Reinaldo Azevedo usam um tom desdenhoso e/ou depreciativo em relação ao evento. Partiram de *O Rio*, de Ming-Liang, que classificaram como um filme chato de um diretor tecnicamente incompetente... *O Rio* é um dos mais belos e completos filmes dos anos 90. É chato, sim, no sentido literal da palavra (de sem relevo, plano, rasteiro, maçante...), por opção de direção. Foi pensado para ser chato, o que no caso é elemento qualitativo. Foi por isso premiado no Festival de Berlim de 1997, que, aliás, premiou em 1998 o também "chato" e "insidioso" *Central do Brasil*. Os jornalistas não entenderam *O Rio* e esqueceram que o grande mérito da Mostra Internacional de Cinema é a enorme gama de filmes que oferece, não só durante os 15 dias de evento como ao longo de todo o ano, pelo efeito que provoca sobre as políticas de distribuição e exibição.

Pedro Fachada
via e-mail

O texto a que se refere o missivista destaca a importância da Mostra Internacional de Cinema nos precisos termos por ele abordados.

Ensaio!

Concordo com algumas idéias explanadas por Fernando de Barros e Silva, na seção *Ensaio!*, sobre a revista *Você S.A.* Eu já tinha parado para pensar em quão sintomático é o seu aparecimento. Sinal de que, cada vez mais, se escancaram as idéias individualizantes da ideologia liberal. Não sou esquerdista radical. Apenas acho que as saídas para nossos problemas sociais não passam pelo individual. Dando uma reparada no conteúdo da dita revista, logo podemos delinear sua linha editorial. Parece uma versão periódica dos livros chamados "essenciais", manufaturados pelos iluminados gurus da administração. São idéias propagadas como dogmas incontestáveis, revestidas com verniz pseudocientífico. Ora bolas, como podem me dizer que a felicidade se tornou um fator que potencializa meu sucesso? Não seria exatamente o contrário? Se estou desempregado, se ninguém quer o meu trabalho, como posso fingir a felicidade? Essas e outras hipocrisias estão sendo divulgadas a torto e a direito pela nossa mídia. Pelo menos, de vez em quando, aparece quem conteste tanta mediocridade. Valeu, Fernando de Barros!

Leonardo Winck
Porto Alegre, RS
via e-mail

Poeta, poetisa

Vem crescendo lentamente na imprensa brasileira o capricho de identificar como *poeta* a mulher que se dedica à poesia. Mas, em português, sabe-se bem, *poeta* não é palavra do gênero feminino, nem substantivo comum de dois gêneros.

Em inglês, porém, embora existam nomes distintos para substantivos dos gêneros masculino e feminino (*king/queen, boy/girl, cock/hen, poet/poetess, janitor/janitress, aviator/aviatrix*, por exemplo), persiste a tendência simplificadora ao uso do mesmo substantivo para designar ambos os sexos (*doctor, writer, scholar, follower, director, poet, professor, podiatrist, curator e biologist*). O exemplo de *poeta* em lugar de *poetisa* é, portanto, além de anglicismo tolo, erro injustificável e reprovável. Convém coibir, por isso, a repetição de tal erro nas páginas dessa conceituada revista.

Edison Mueller
Blumenau, SC

Embora o uso do termo poeta como substantivo comum de dois gêneros não seja um erro, concordamos com o leitor que poetisa soa melhor, e essa é a forma que passaremos a adotar.

Patrocínio oficial

A propósito da matéria *Em Boas Companhias*, que trata dos grupos estáveis que privilegiam o trabalho em conjunto, "responsáveis pelos espetáculos mais vigorosos do teatro atual", informamos que os Ministérios da Cultura e do Trabalho implantaram em 1998 o *Projeto Piloto Cena Aberta*, de apoio ao trabalhador nas artes cênicas, contemplando oito companhias teatrais e cinco de dança, em nove Estados brasileiros. Cada grupo recebe R$ 191 mil, que são aplicados em montagens, manutenção de sedes, acervo e pagamentos a dirigentes. O *Projeto Piloto Cena Aberta* visa a apoiar o trabalhador na cultura por meio de uma rede de grupos de teatro e dança. Dois dos grupos mencionados na matéria, o Tapa (SP) e Galpão (BH), recebem nossos recursos.

Ressaltamos que prosseguiremos com o projeto, triplicando o número de companhias beneficiadas no próximo ano.

Luciano Ramos
Chefe de Gabinete do Ministro da Cultura
Brasília, DF

BRAVO! On Line

Sou leitora de **BRAVO! On Line**. Obrigada pelas dicas. São tantas as ofertas que, às vezes, é difícil escolher. Precisamos de vocês, precisamos de **BRAVO!**. E bravo para vocês!

Regina Absror
via e-mail

Bravíssimo!

Amigos: é assim que chamo uma equipe que tem por objetivo celebrar a vida. É isso mesmo, arte e vida não se separam, não se isolam. Se mesclam e se trocam para a máxima expressão humana. Obrigada por editarem esse espetáculo de revista, essa preciosidade para nossos dias, pois é no cotidiano que leio **BRAVO!**. Agora, para a revista ficar mais completa, gostaria de pedir mais espaço para a fotografia, que vem se firmando a cada dia, não mais como registro jornalístico ou puramente comercial, e se põe, sim, a serviço da expressão dos homens.

Kika Antunes
Belo Horizonte, MG
via e-mail

Desde que conheci **BRAVO!**, não parei mais de lê-la. As matérias são bem-feitas, as fotos são verdadeiras obras de arte.

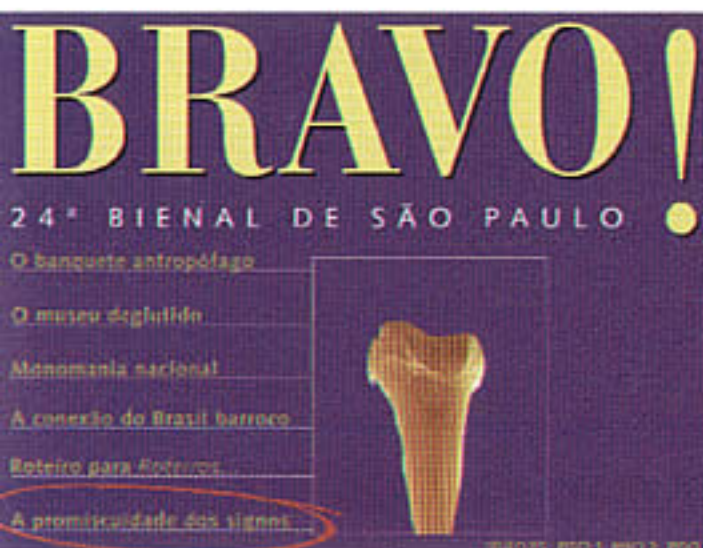
Kátia Simões
Niterói, RJ

Bravo! Bravo! Bravíssimo! Vocês estão de parabéns. A revista é muito bem escrita, tem ótima diagramação e — o principal — reportagens sobre cultura. Mas falta uma coisa: expandi-la para o resto do Brasil. Gostaria muito que a revista fizesse uma matéria, ou várias, falando sobre a cultura no resto do Brasil e que não ficasse presa ao eixo Rio–São Paulo–Minas–Curitiba, enfim, Sudeste e Sul.

RUGENDAS

A exposição de Rugendas, prevista para ocupar a Pinacoteca do Estado (SP), entre 28 de setembro e 15 de novembro, conforme reportagem de **BRAVO!** número 12, foi suspensa às vésperas da abertura em razão de problemas relacionados a patrocínio, segundo informa a própria pinacoteca.

Um guia inteligente

Programa permite a internauta da BRAVO! fazer em casa seu roteiro de visita à Bienal

Página de entrada do guia da Bienal; na área marcada, o acesso às reportagens

A **BRAVO! On line** tem atração extra disponível na Internet até dezembro. Trata-se do guia da 24ª Bienal de São Paulo, aberta ao público desde outubro. Publicado como suplemento de **BRAVO!** em sua edição de aniversário, no mês passado, o guia chega à rede totalmente reformulado e oferece recursos de multimídia aos internautas. A tecnologia usada se chama *Flash*, uma maneira de unir som e imagens em movimento dentro dos *browsers* – o visualizador das páginas. Isso quer dizer que o *browser* vai interpretar instruções em vez de ter de ficar carregando imagens separadamente, o que reduz muito o tempo de download (aquele tempo necessário para que uma imagem apareça na tela). O site interativo foi criado por Luiz Fernando Bueno Filho, chefe de Arte da revista *República*. As matérias foram dispostas com som e movimento e dançam aos olhos do usuário à medida que ele vai passando o mouse sobre os títulos. Os mapas da exposição também estão disponíveis de maneira simples e eficiente.

Saramago na rede

Livros do ganhador do Nobel estão na Internet

Saramago: obra no **BRAVO! Shopping**

BRAVO! On Line põe à disposição dos internautas os livros do escritor José Saramago, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura deste ano, o primeiro concedido a um autor de língua portuguesa. Aliás, ampliou-se o leque das editoras que participam do **BRAVO! Shopping**. Já se contam entre elas a Rocco, Record, Companhia das Letras, Nova Fronteira, LP&M, Topbooks, Martins Fontes, Ediouro e Francisco Alves. O endereço do site para a compra de livros e outros produtos culturais é www.bravoshopping.com. Mensagens para a revista, seus editores e colaboradores devem ser enviadas para revbravo@uol.com.br.

D'Avila na Bienal

BRAVO! e *República* estão na exposição; ainda há tempo de votar o melhor nas artes plásticas

A Editora D'Avila, que publica as revistas **BRAVO!** e *República*, está com um estande no corredor principal de acesso à Bienal. No local, estão sendo vendidos exemplares avulsos e assinaturas das duas revistas. A pesquisa iniciada em outubro para a indicação do melhor nas artes plásticas será estendida até o fim deste mês em razão da Bienal. Ainda há tempo de votar.

Shows gratuitos

Como obter o ingresso

No mês de outubro, a **BRAVO! On Line** iniciou uma série de promoções que deverão continuar ocorrendo no site da revista. Foram distribuídos 200 mouse pads exclusivos de **BRAVO!** para os que se inscreveram. Serão também distribuídos ingressos especiais para os shows que o Grupo Pão de Açúcar patrocina aos domingos no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Para saber a programação e a melhor forma de conseguir os ingressos, consulte o site da revista.

Bate-papo é sucesso permanente

Millôr esgota capacidade do chat; Olavo de Carvalho e Bia Lessa conversam com leitores

Neste mês, vão participar do bate-papo da **BRAVO! On line** a diretora de teatro Bia Lessa, que dirige o espetáculo As Três Irmãs, de Tchekhov, em cartaz no Rio, e o filósofo e professor Olavo de Carvalho, ensaísta de **BRAVO!**, entre outros. As datas e horários de cada bate-papo serão divulgados no site da revista e na página de abertura do Universo Online. Durante a conversa, estará disponível a lista completa com as obras do autor em questão. Para comprá-las, basta clicar em **BRAVO! Shopping**. O jornalista e escritor Millôr Fernandes, colaborador de *República*, foi um sucesso absoluto no bate-papo, esgotando a capacidade do chat. Em outubro, conversaram com os internautas Leon Cakoff, jornalista e oganizador da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, o dramaturgo e autor de novelas Dias Gomes e o jornalista e escritor Jorge Caldeira, ensaísta de **BRAVO!**.

Millôr Fernandes (à esquerda), que esgotou a capacidade do chat, e Olavo de Carvalho (acima), um dos convidados do bate-papo: a regra é a diversidade

FOTOS PEPE TORRES/CENTRO OFICIAL DE TURISMO ESPANHOL / BRUNO VEIGA / EDUARDO SIMÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em novembro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

NÃO PERCA

24ª Bienal de São Paulo pág. 142

A turnê brasileira do bailarino Mikhail Baryshnikov pág. 26

A *Marca da Maldade*, filme de Orson Welles pág. 48

Marisa Monte pág. 66

Twyla Tharp, dança, no Rio e em São Paulo pág. 32

O centenário de Magritte pág. 122

Wynton Marsalis, música, em São Paulo pág. 82

Marcia Haydée, dança, no Rio e em São Paulo pág. 34

Os 50 anos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, exposição, em São Paulo pág. 132

Brennand, mostra de esculturas do artista, em São Paulo pág. 144

As crônicas inéditas de Machado de Assis pág. 102

Franz Weissmann – Uma Retrospectiva, exposição de obras do artista no Rio pág. 144

Vlavianos, exposição de obras do artista, em São Paulo pág. 126

Pastoral Americana, livro de Philip Roth pág. 108

INVISTA

Music for Aiports, CD da banda Bang on a Can pág. 94

Tirant Lo Blanc, livro de Joanot Martorell pág. 118

Roberto Zucco, teatro, em Salvador pág. 44

Carmen, ópera, em São Paulo pág. 86

Uma Noite na Lua, teatro, no Rio pág. 44

Mostra Itinerante Japão–Brasil, exposição, em Ipatinga pág. 128

O Balaio do Sampaio, CD com canções de Sérgio Sampaio pág. 92

Cacilda!, teatro, em São Paulo pág. 44

Contra o Brasil, livro de Diogo Mainardi pág. 117

As Três Irmãs, teatro, no Rio pág. 42

Cortejo em Abril, livro de Zulmira Ribeiro Tavares pág. 118

Tudo É Brasil, filme de Rogério Sganzerla pág. 54

Mulheres de Holanda, teatro, em Belo Horizonte pág. 44

O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira, exposição da coleção de Gilberto Chateaubriand, em São Paulo pág. 144

FIQUE DE OLHO

4º Maceió Jazz Festival, em Maceió pág. 90

Formiguinhaz, filme de Eric Darnell e Tim Johnson pág. 62

Na Fogueira, livro de Joel Silveira pág. 118

Nelson Felix, exposição de obras do artista, em São Paulo pág. 144

Arte Construtiva no Brasil, exposição da coleção de Adolpho Leirner, em São Paulo pág. 144

Sérgio Ferro, exposição de obras do artista, em São Paulo pág. 144

Paisagem Pitoresca no Brasil, exposição, no Rio pág. 144

Oscar Peterson, música, em São Paulo pág. 82

Permanent Midnight, filme de David Veloz pág. 62

Nação Crioula, livro de José Eduardo Agualusa pág. 118

Entre o Dever e a Amizade, filme de Bruno Barreto pág. 61

CD de Benny Goodman pág. 92

FOTOS DIVULGAÇÃO/REPRODUÇÃO EXCETO DA BIENAL: KIKO COELHO / MAGRITTE: CHARLY HERSCOVICI/DIVULGAÇÃO / MARISA MONTE: EDUARDO SIMÕES / MARCIA HAYDÉE: BRUNO VEIGA/DIVULGAÇÃO / MOSTRA JAPÃO–BRASIL: MIGUEL AUN/DIVULGAÇÃO / MULHERES DE HOLANDA: GUTO MUNIZ/DIVULGAÇÃO / MARCO NANINI: FLÁVIO KOLKER/DIVULGAÇÃO

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9° andar – Tel. (011) 820-9833 – Fax: (011) 829-7202 – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Presidente Wilson, 164 – cj. 1209 – CEP 20030-020. Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Antartica Quebecor S.A. – Fotolitos: Relevo Araujo, Village e Vox – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Fernando Chinaglia. Entrega em domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares

Ensaio!

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDÉIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

FOTOS PEPE TORRES/CENTRO OFICIAL DE TURISMO ESPANHOL

Saramago em Lanzarote, a sua ilha nas Canárias, de onde lê o mundo com os olhos da língua portuguesa. Esta foto integrou um ensaio que **BRAVO!** publicou em outubro do ano passado, em seu número de estréia: um enlace e um desenlace felizes

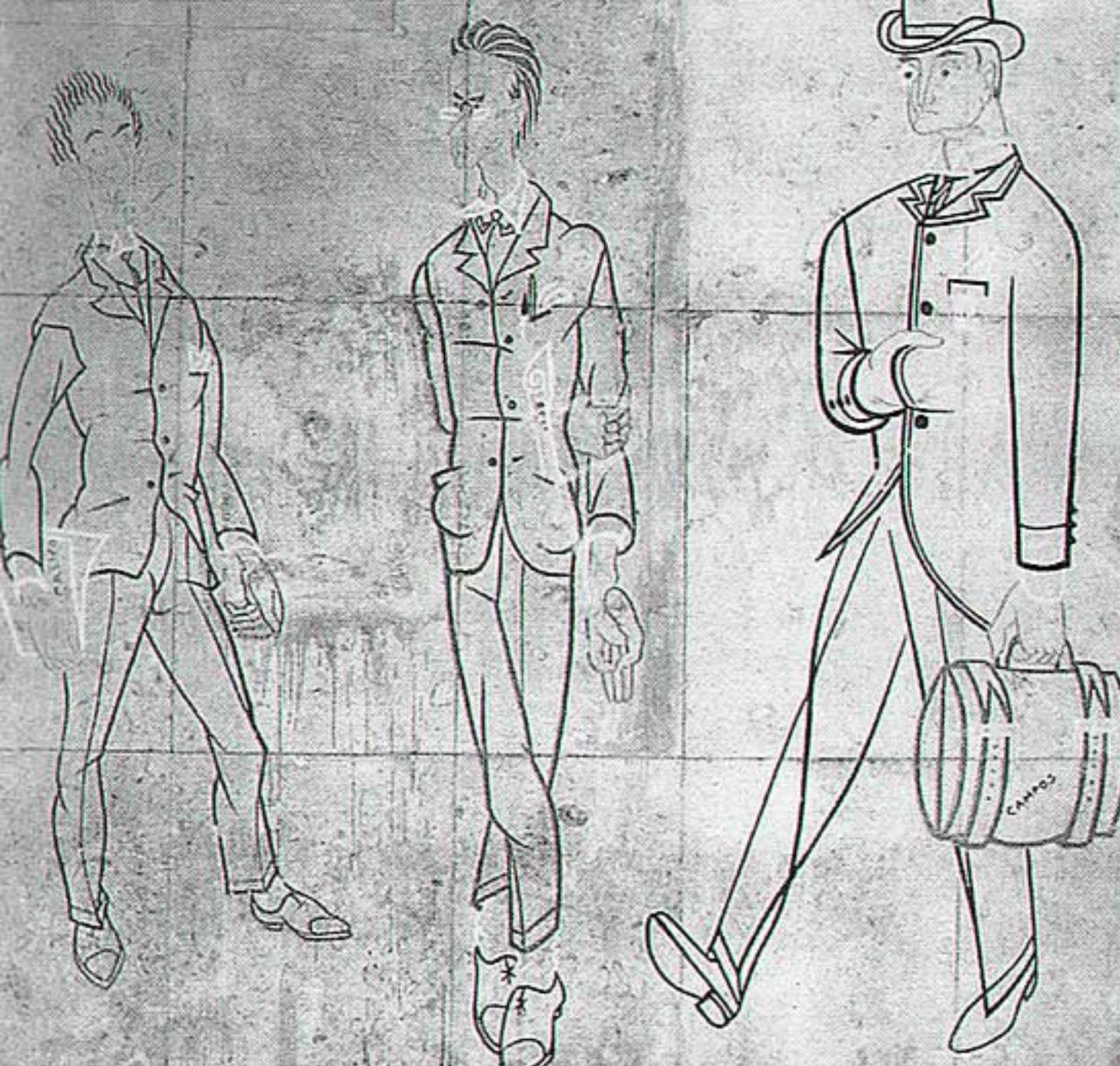
NOTAS DO ULTRAMAR

Uma pessoa da família

O Brasil ainda está por merecer o legado português

Por José Saramago

O texto a seguir foi publicado em 1986 na extinta revista Status, *para a qual o hoje prêmio Nobel de Literatura José Saramago colaborava regularmente com uma coluna com o título acima* – Notas do Ultramar – *a convite do então diretor de redação da revista, Wagner Carelli. Os livros de Saramago não tinham, à época, um editor brasileiro, e seus então três primeiros e únicos romances chegavam ao Brasil em caras e raras edições portuguesas.* Status *saudou o novo colaborador com uma chamada de capa que o apresentava como "o maior escritor da língua portuguesa", não apenas por assim julgá-lo, mas para chamar a atenção de um público que praticamente o desconhecia – o brasileiro. Para o número seguinte, Saramago escreveu a brilhante crônica que se segue, cheia da divertida ironia, das lições, da afetuosa sabedoria e da permanente atualidade – parece ter sido escrita ontem para* **BRAVO!** *– dos que partilham da grandeza e sabem reparti-la.*

Dizia-me aquele português em São Paulo, ou, por maior rigor, de São Paulo, pois aí vive e trabalha e daí não pensa retirar-se, dizia-me ele sorrindo com a amizade que guarda e a ironia que ao caso lhe parecia adequada: "Sabe você como já chamam os brasileiros a Fernando Pessoa?". Levantei um sobrolho perplexo e inquisitivo, esperei o fim da pausa retórica que, pelos vistos, o meu amigo queria prolongar, enfim acedi a entrar no jogo: "Chamam-lhe Fernando Pessoa, suponho". O tom provocador que eu dera à resposta não lhe apagou o sorriso, e as palavras seguintes vieram tocadas por um

Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, heterônimos de Pessoa em desenho de Almada Negreiros: "grande poeta da língua portuguesa" ou "grande poeta português"?

certo ar de comiseração que ainda mais afiava a ironia: "Chamam-lhe grande poeta da língua portuguesa, pois então". Compreendi aonde ele queria chegar: "Não dizem grande poeta português?". E ele, empurrando a faquinha: "Cada vez se vai dizendo menos".

Confesso que não gostei. O meu patriotismo literário ofendia-se com a ligeireza, a sem-cerimônia dos irmãos brasis, ou primos, que, não pensando, obviamente, em discutir ou ignorar a grandeza do poeta, decidiam escamotear-lhe a nacionalidade, tomando como fundamento, quem sabe, a própria sentença de Pessoa: "A minha pátria é a língua portuguesa". Disse ao amigo que a atitude configurava forte abuso, que realmente o Brasil sofria de vertigem imperial e que, por esse andar, acabariam por levarnos o próprio Luís de Camões, ou o Eça de Queiroz, e a Deus, graças por dos mais escritores portugueses conhecerem tão pouco. Exprimi um mau humor nacionalista porventura louvável, mas, logo o percebi, culturalmente pueril. As coisas são o que são, serem-no é a sua irrefragável força, e a nós cabe-nos tentar compreendê-las, ajeitá-las, se possível, à oportunidade e ao interesse da ocasião, mas respeitando-as sempre, evitando sobretudo cair na tentação do avestruz, o que, na circunstância, seria fingir que as coisas, afinal, são outra coisa. Não estou a brincar com as palavras, pelo menos não mais do que o gosto de ordená-las ao longo de um pensamento para tentar exprimi-lo com a maior clareza possível. Se os brasileiros chamam a Fernando Pessoa grande poeta da língua portuguesa é porque o admiram e respeitam, porque o desejariam seu. Bom proveito, então, lhes faça tanto mais que Fernando Pessoa é bastante grande para satisfazer dois países e povos, e ainda sobejar Pessoa. Também eu desejaria que Manuel Bandeira fosse meu, como igualmente desejaria que o fosse Antonio Machado, nascido aqui ao lado, em Espanha, e esse, provavelmente, é o único caso em que uma coisa dividida se tornará tanto maior quanto mais dividida estiver. Tomem pois os brasileiros, para si, a Fernando Pessoa, que não ficaremos mais pobres por isso. Pelo contrário. A cultura a que Fernando Pessoa pertence é a cultura da fala e da escrita portuguesa, aquela pátria única que ele, em palavras brevíssimas e lapidares, como convinha, definiu de uma vez para sempre.

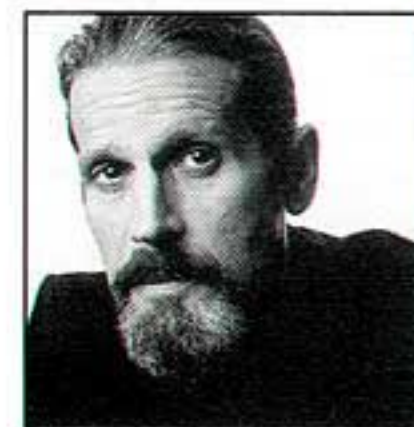
Mas seria mais útil que nos entendêssemos quanto ao resto. Essa cultura de que a língua portuguesa é o veículo e o instrumento não principiou no dia 7 de setembro de 1822, quando a Independência do Brasil foi proclamada. Para trás não ficavam o caos, o tempo das trevas, a brutalidade da ignorância. Para trás ficava, sim, um formigueiro cultural com quase 700 anos de trabalho miúdo e algumas grandes empresas. Usando metáfora mais luminosa, de ar livre e céu aberto, a parte visível da cultura que diremos brasileira emerge e assenta, como parte visível de um iceberg, sobre a massa profunda da história e da cultura portuguesas. A cultura brasileira tem uma pré-história, e essa, dêem-lhe as voltas que entenderem, é, e não pode deixar de ser, a cultura portuguesa. Levem-nos o Fernando Pessoa, mas não julguem que levam tudo com ele. Compete aos brasileiros, claro está, responder se proclamaram o nascimento de sua cultura na mesma data em que proclamaram a independência nacional, ou se reconhecem como também seu aquele remoto ano em que uma palavra se descobriu portuguesa, para, sendo história, começar a ser cultura.

Tranqüilizai-vos, porém. Cuido saber dos fatos da vida o suficiente para não ceder à ingenuidade, senão à estupidez, de considerar as culturas brasileira e portuguesa como meramente e mutuamente complementares de um só corpo cultural, o que, por caminho tão vicioso, equivaleria a querer meter num saco de conflitos todas as culturas de língua portuguesa, a pretexto de uma história em parte comum, ainda que sombria e sangrenta, como tantas vezes o foi. Sou pouco de impérios, velhos ou novos. O Brasil e Portugal vão, cada um por seu pé, aonde tiverem de ir, chegarão aonde puderem chegar, felizes ou apenas resignados. E não creio que, nas horas más, um possa ajudar o outro: hoje ninguém ajuda ninguém. Mas somos gente de uma imensa família, de uma mesma língua, de uma cultura que é, embora diferentemente, mesma. Se os brasileiros se recusam a aceitar essa evidência, se o dia 6 de setembro de 1822 é, para eles, anterior à criação do mundo, então façam o favor de nos devolver Fernando Pessoa.

Pessoa é bastante grande para satisfazer dois países. Também eu desejaria que Manuel Bandeira fosse meu

O VERBO DO POETA

Nobel oblige

O vergonhoso muxoxo da patuléia diante de Saramago

Por **Bruno Tolentino**

Já era tempo, é claro, mas na verdade é uma alegria para todos e um constrangimento para alguns. A mais disputada láurea do Ocidente vemnos tocar o ombro, toca-nos à porta de casa. Entrega em domicílio, telegrama fonado, que fazer? *Nobel oblige*. Mas, ou ando ouvindo mal os silêncios sussurrados, ou parece que não obriga lá tanto assim: estou soltando foguetes numa festa que se recusa a começar... Anda constrangido o circuito Elizabeth Arden de nossas letras *rive gauche*, e compreendo: marxismos e desconstrucionismos à parte, nossa encruada academia achava ter direito ao seu amado-cabral, ou vice-versa. O que é uma delícia vê-los engolir é um gajo culto e moderno que, além

O estuário do rio Tejo, em Lisboa: a aldeia encontra o mundo

de não escrever nuvo romance, ainda por cima escreve em castiço português. E com a carteirinha do Partidão no bolso! É muita tradição para uma vanguarda só! E os populistas, onde ficam sem seus cravos e canelas? Todos a ver navios de vidro, jangadas de pedra... Ah, Saramago, que fizeste de teus irmãos?

Com 76 anos de atraso, ignorante de que por cá se criou uma "nova língua", um verdadeiro javanês que não fala nem rima, a velhota nórdica à la Bergman não se contenta em laurear poetas de impecável dicção neoclássica, do tipo Brodsky, Milosz, Heaney, etc. A coisa piora a cada dia e já sobra para nós agora! Nem tupi nem not tupi, a única *jeune fille rangée* que não é "cult" nem lê o *Mais!* invade nosso irredimido vernáculo e impõe-nos um escritor na melhor tradição lusófona! Não sei como dona Leyla Perrone e outras respeitosas frisas do Parthenon desconstruído agüentam uma dessas: uma academia européia recomendando ao mundo inteiro que leia português bem escrito... Não morro de pena da fukuyamice nossa de cada dia, mas há que entendê-los, coitadinhos, desconstrua-se com um barulho desses! Com efeito, era só o que faltava a Academia Sueca intimar-nos a uma intimidade cúmplice com uma língua morta de *lábas*, e logo a nós, os pounds do pedaço, únicos troliglotas ao sul do equador! Acrescente-se à afronta o fato de que a prosa em questão – e mais que nunca em vista – tem enredo, personagens, estrutura formal, inclusive gramática e outras antigüidades! *Really, how do they dare?!* O mais incômodo nessa coisa de láureas máximas para ilhéus que não fazem parte da patota é que José Saramago, por mais solto ou sinuoso que escreva, *não* só não pratica *écriture*, mas dá a entender que nada sabe do tal grau zero dela. O grave é que um espírito de seu porte se obstine a escrever sem licença do clube *Modernez vous*, e que o faça na intacta limpidez do melhor vernáculo! Um Nobel que todos podem ler no original já é dose cá na babel pucuspe, mas que não desconstrua nada, que se proponha, ao contrário, a conferir alto estilo à fala nada dialetal da tribo, é uma provocação intolerável.

O vernáculo limpo de Saramago serve de espelho às contorções ridículas dos mallarmês da tropicalice

É fatal, porque uma coisa deixa claro: que lá no alto só chega o que fala por nós, os reverentes amantes do verbo límpido da raça. Os que nada absolutamente temos em comum com os empolados escombros do mundo-como-idéia, essa *lixeratura* acadêmica que se pendura a teorias, radicalismos, sistêmicos cismas. Uma vez mais – e agora ante o mundo todo – afirma-se que nossa literatura, luso-brasileira e letrada, não virou uma sopa de letras. Que é original o bastante para seguir sendo o que sempre foi: clara, linear, discursiva, tradicional. O autor de *Jangada de Pedra* não só a faz flutuar à tona limpa do mais firme idioma, mas o de *Memorial do Convento* a incumbe de uma romaria pelo ilustre passado beirando o arcaico. Seu reconhecimento internacional ao mais alto nível relega uma vez mais à categoria de fuxicos de paróquia a pretensão dos professorecos de instaurar entre nós receitas de desescrever. A obra recente, modernissima, de um ateu comunista e ribatejano serve — já agora oficialmente — de espelho inescapável às contorções ridículas dos calibanotes sem talento nenhum. Indiferente aos mundinhos-como-idéia dos messiês mallarmês do Cone Sul, mostra-lhes a própria careta, a máscara mofada, o oco irreal que insistem em exibir como "modernidade" (ou será "agoridade"?). E ensinando, recordando-lhes uma vez mais do que realmente trata o real, reitera com o Rimbaud de 125 anos atrás: *Il faut être absolument moderne!* Foguetes, pois, macacada! *Exaltate et jubilate*, que o resto é patuscada!

ALÉM DO OCEANO

Do silêncio obsequioso

O Nobel de José Saramago não merecia manchete?

Por **Jefferson Del Rios**

Baixou uma espécie de silêncio obsequioso em parte da imprensa nacional, como se o Nobel para José Saramago fosse algo assim, assim. Não se ousou abrir manchete inteira – o que os portugueses seguramente fariam se o escolhido fosse Jorge Amado, como editaram Tabajara Ruas e Fernando Monteiro, quando eles não haviam ainda acontecido aqui. Pela qualidade que ostentavam, nada mais. Evidentemente o prêmio, que Portugal esperava havia tempos para Miguel Torga, citado durante anos como uma possibilidade, não justifica sair por aí às gargalhadas e grande reinação como os passageiros do comboio descendente de Fernando Pessoa.

Prêmios e cálculos políticos andam de mãos dadas, e ninguém vai se fazer de inocente. Assim como o Nobel foi, em 1958, para Boris Pasternak por conveniência anti-soviética, agora vai para o assumido comunista Saramago porque a guerra fria acabou, e a opção dele é assimilável. Ou seja, podemos ver na honraria um amontoado de idiossincrasias dos invisíveis membros da Real Academia que a outorga, mas não se pode desconhecer que ela até acerta, sobretudo com línguas desprotegidas ou não representativas de poderes de Estado. Casos do islandês Halldor Laxness – quem mais se preocuparia com o épico *O Sino da Islândia*? – e de Isaac Bashevis Singer, o derradeiro defensor do idiche. O Nobel tem essas esquisitices reparadoras.

É pequena a seriedade acadêmica sem afeto; é pequeno o jornalismo só de detalhes momentosos

O caso deveria acabar por aí, mas eis que despontam boquinhas de tédio procurando reduzir a estatura de Saramago, que talha em silêncio sua obra, cantaria romanesca que a alguns parece opressiva pela deliberada lentidão, mas que a muitos encanta. Seria até interessante se, em contrapartida, houvesse uma torcida – e apoio editorial – dentro da língua; que se reclamasse, por exemplo, a não-premiação, antes, de Fernando Namora, Teixeira de Pascoaes e Vergílio Ferreira, todos já mortos, ou de Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes e José Cardoso Pires. Nada. Foram ignorados, como se tenta ignorar o autor de *Levantado do Chão* e *Memorial do Convento*. Como se tropeçássemos no Nobel a cada esquina.

Esqueceu-se facilmente dos versos tão repetidos: tudo vale a pena se a alma não é pequena. É pequena a seriedade acadêmica sem afeto, é pequeno o jornalismo só de detalhes momentosos.

Saramago não pretende se impor a nada nem a ninguém. Compartilhamos, em Havana, a tarefa de conceder o Prêmio Casa das Américas de 1992 em língua portuguesa, e ele se mantinha cordial e discreto quando nós da delegação brasileira (que incluía também o poeta Carlos Nejar e a professora Ligia Chiappini, da Universidade de São Paulo) expúnhamos nossas escolhas. A partir daí, fomos nos encontrando pelo caminho, e, a cada vez, Saramago sempre se mostra interessado na realidade brasileira. É um senhor de muita firmeza e lealdade, a si, a idéias, algumas talvez discutíveis, outras nem tanto, e ao ofício das letras.

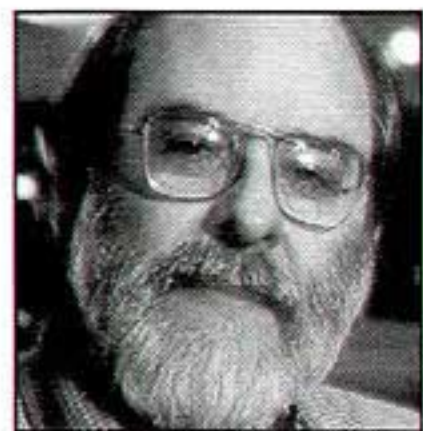
O artista maduro que nos fala, contida e apaixonadamente, o tanto quanto essas atitudes dessemelhantes são possíveis, e ele consegue fazê-las ser. Canta em surdina o Alentejo formoso e triste, nos conduz pela rua do Alecrim com um redivivo Ricardo Reis, transforma a Ibéria em jangada de pedra, defende Lisboa de todos os perigos, confere vida aos espaços vazios do Convento de Mafra, observa a cegueira e, compassivo, nos propõe um Jesus palpável. Merece um gesto maior, como Portugal sempre nos ofereceu.

FOTOS ACERVO PESSOAL BEATRIZ ALBUQUERQUE

Memória sentimental: no alto, a mercearia em Lisboa que recebe as cartas de um Saramago em trânsito; acima, o escritor, a professora Ligia Chiappini e Del Rios em Cuba

O ESTADO DAS COISAS

Cruel século de ouro

O silêncio espanhol sobre suas melhores letras

Por **Hugo Estenssoro**

Os espanhóis estão comemorando o centenário do fatídico ano de 1898 com tão morno entusiasmo que é lícito suspeitar que prefeririam não fazê-lo. No entanto, 1898 é um dos anos-chave da história espanhola moderna, junto com 1936, quando começa a guerra civil, e 1977, quando se normaliza a monarquia parlamentarista com as primeiras eleições democráticas desde 1936. O 98 do século passado é o "ano da catástrofe", isto é, da ignominiosa derrota na guerra contra os Estados Unidos e da perda das últimas colônias espanholas: Cuba, Porto Rico e as Filipinas. Tema para historiadores, que não deixou de inspirar alguns livros especializados ao longo dos últimos dois anos. O 98 espanhol, porém, também possui uma dimensão cultural que, esta sim, tem uma importância capital, e não apenas para a Espanha, mas para a cultura do ocidente.

A chamada "geração de 98" congrega alguns dos maiores escritores do século 20: Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Baroja, Benavente, para citar apenas os mais conhecidos. Eles presidem, até 1936, uma das mais extraordinárias florações do espírito humano, que incorpora mais duas gerações igualmente pletóricas de gênio, a de 1914 (Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Marañón, Gabriel Miró, Gómez de la Serna) e a de 1927 (García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre). Basta dizer, para assinalar a sua importância, que a tradicional cegueira dos acadêmicos suecos para com as literaturas "marginais" não conseguiu ignorar o fenômeno, iluminando-se três vezes — com infalível estrabismo — para conceder o Prêmio Nobel a Benavente (1922), Juan Ramón Jiménez (1956) e Aleixandre (1977).

> A esquerda da Espanha, que é hegemônica no meio cultural, não tem coragem de celebrar seus avós

Não deixa de ser curioso, mesmo paradoxal, que os espanhóis estejam deixando passar em brancas nuvens a celebração do início do segundo "século de ouro" de sua literatura apenas seis anos depois de ter celebrado com todas as pompas oficiais a descoberta da América. É tentador, mas inexato, ver um elemento ideológico nessa incúria. A aventura imperial espanhola foi, afinal, celebrada por um governo socialista, enquanto as glórias do grande período liberal de 1898-1936 estão a ser negligenciadas por um governo supostamente neoliberal. Parte do paradoxo explica-se por um mal-entendido terminológico. O socialismo democrático dos países mais avançados é em realidade o herdeiro do liberalismo, mas ainda se envergonha de sê-lo por sua malfadada tradição marxistóide, antiburguesa e anticapitalista. Dilacerada entre um discurso radical e a sua atuação na realidade de uma sociedade capitalista e burguesa livremente escolhida pela maioria, a esquerda espanhola, que domina o meio cultural espanhol, simplesmente não se atreve a celebrar seus avós. Já o governo conservador não saberia como fazê-lo, pois suas vestes liberais (que lhe são atribuídas pela esquerda burra, e que aceitam por oportunismo) são visivelmente falsas e escondem mal a tradicional ignorância da direita reacionária.

Válida ou não, essa explicação limita-se à esfera oficial, cujo silêncio sempre deve ser agradecido. Mas o que explica a virtual omissão dos escritores? Parte do problema reside na confluência de história política e história literária que oferece a questão de 98. Com perdão pelo trocadilho, os homens do 98 não constituíram uma geração espontânea, a surgir do nada. Apesar de seu gênio superior, eles limitaram-se a levar à sua fruição um movimento renovador — político, social e cultural — iniciado com a "gloriosa revolução" de 1868, que oferece um período de estabilidade constitucional e econômica. No âmbito cultural, o último terço do século 19 é digno predecessor da "segunda idade de ouro" espanhola, e em realidade deveria ser considerado como parte integral dela. Figuras como Benito Pérez Galdós, Menéndez y Pelayo, Valera e "Clarín", além de toda uma plêiade de autores menores, são tão vigentes agora — quando o fato de serem indiscutivelmente do século 19 não os desqualifica — quanto os jovens de 1898. O desastre da derrota e desmembramento desse ano é simplesmente uma divisão de águas cômoda para a periodização histórica. Cômoda mas também origem de graves confusões.

Mulher que Chora, de Picasso (acima) e *O Três de Maio de 1808*, de Goya (abaixo): a Espanha que sofre e triunfa segundo a mão de dois de seus gênios

FOTO KIKO COELHO

A principal talvez seja a confusão (nem sempre involuntária) entre o movimento histórico da "renovação nacional" deslanchado pela catástrofe de 98 e o movimento cultural da "geração de 98", outro cômodo e confuso macete da periodização histórica, neste caso literária. É óbvio que o estudo conjunto de ambos os fenômenos requer uma grande síntese para a qual talvez não tenhamos o necessário distanciamento; igualmente óbvio é que realizar uma tarefa dessas proporções exige talentos de que a Espanha de hoje talvez não dispõe. Os atuais historiadores espanhóis são "acadêmicos", isto é, não têm uma formação humanística, e a maior parte deles ainda sofre de deformações ideológicas. A grande síntese de que precisamos só poderia ter sido feita por um Ortega y Gasset, que escreveu ensaios básicos para a compreensão da história espanhola (*España Invertebrada*, 1921), ou da história contemporânea (*El Tema de Nuestro Tiempo*, 1923, e *A Rebelião das Massas*, 1930), desde as alturas "alienadas" de sua cátedra de metafísica.

> Os historiadores da Espanha atual não têm formação humanística; a síntese só poderia ter sido feita por Ortega y Gasset

Por enquanto teremos de contentar-nos com dois discípulos de Ortega, Julián Marías e Juan Marichal. Marías, filósofo de profissão, publicou em 1996 uma síntese histórica que constitui um roteiro tão lúcido quanto honesto do período 1898-1936 (*España Ante la Historia y Ante Sí Misma*, Espasa, Madri). Marichal, catedrático emérito de Harvard e editor das obras completas de Manuel Azaña — último presidente da república espanhola e excelente escritor —, publicou em 1995 uma coleção de "ensaios de história intelectual e política" sob o título *El Secreto de España* (Taurus, Madri). O grato leitor destes dois volumes poderá formar uma síntese mental própria. Já na esfera especificamente literária, o centenário da "geração de 98" recebeu uma magnífica homenagem no melhor livro sobre o tema até hoje: *Los Nietos del Cid* (Planeta, Madri, 1998), de Andrés Trapiello. Quase com certeza o leitor brasileiro nunca ouviu falar de Trapiello, que aos 45 anos é o escritor mais interessante da Espanha atual. Mas essa é outra história, que deixamos para um artigo futuro.

O solo do coração

Mikhail Baryshnikov, um dos mitos da escola russa de balé deste século, traz ao Brasil o espetáculo *Heartbeat: MB*, em que dança ao som do próprio coração. Aqui, em entrevista exclusiva, diz que hoje só faz o que lhe interessa

Por Ana Francisca Ponzio, em Tóquio

Um espetáculo-solo, aos 50 anos de idade, é um risco que ganha proporções ainda mais desafiadoras quando o bailarino expõe sua emoção sem subterfúgios, a ponto de deixar audíveis as batidas do próprio coração. Se é um dos maiores mitos da escola russa de balé deste século que se propõe o desafio, então os espectadores têm a chance de ver, literalmente, arte feita com o coração. Isso é o que acontece no espetáculo *Heartbeat: MB*, que Mikhail Baryshnikov estreou no início do ano, em Nova York, e que apresenta neste mês em quatro cidades brasileiras. Usando no peito um dispositivo capaz de amplificar os batimentos do coração, Baryshnikov mostra, ainda, que a maturidade está acrescentando novas nuances ao brilhante desempenho que fez dele um fenômeno da dança nas décadas mais recentes.

A permanente inquietação que marca a trajetória de Baryshnikov se manifestou outra vez em agosto, durante a estréia em Tóquio de um espetáculo ao lado de Tamasaburo Bando, um dos artistas mais renomados do teatro kabuki no Japão. Em uma das coreografias do programa, o bailarino incorporou a dinâmica e o requinte da dança tradicional japonesa, movendo-se ao som de uma música ancestral, interpretada ao vivo por um flautis-

Aos 50 anos, Mikhail Baryshnikov (à esquerda) dribla o inexorável declínio do padrão clássico que o projetou abrindo-se a propostas de autores modernos

ta e dois percussionistas. São experiências desse tipo que vêm permitindo a Baryshnikov fugir à regra. Diferentemente dos mitos de sua estirpe (como Rudolf Nureyev), ele conseguiu se libertar do arrebatamento técnico que consolidou sua fama para, sabiamente, experimentar a variedade de estilos da dança moderna. Com isso, Baryshnikov transcendeu o padrão clássico que o distinguiu – e que inexoravelmente seria afetado pelo tempo –, para tornar-se um intérprete de capacidades insuspeitadas, acessível às propostas de autores contemporâneos. Conseqüentemente, não têm faltado coreógrafos interessados em criar, especialmente para ele, obras adequadas a sua personalidade e não ao ideal projetado pelo balé acadêmico.

No espetáculo solo *Heartbeat: MB*, que apresentará no Brasil, Baryshnikov dança usando no peito um dispositivo que amplifica as batidas do coração (acima), em coreografia de Sara Rudner. A experiência, segundo ele, às vezes o assusta e às vezes o diverte, pois o coração a cada dia bate em um ritmo

Ao deixar em 1989 a direção do American Ballet Theater, ao qual esteve ligado durante nove anos, fundou o White Oak Dance Project, grupo que reúne excelentes bailarinos e lhe permite dançar e desenvolver um repertório que espelha o que há de mais estimulante na criação atual. "Hoje faço o que me interessa", disse Baryshnikov a **BRAVO!**, em entrevista exclusiva, concedida na suíte do hotel em que se hospedou durante a temporada em Tóquio. Pausadamente, sem afetações de estrela, falou com tranqüilidade da chegada aos 50 anos e de preocupações básicas com o futuro, como criar os filhos. Sobre as perspectivas da dança nesta passagem de século, foi enfático: "A dança será sempre uma expressão fundamental, porque é um espelho vibrante da alma humana". A afirmação ganha sentido quando Baryshnikov está em cena. Com seu carisma inigualável, ele prova que hoje em dia a impetuosidade da juventude se transformou num conjunto harmonioso de qualidades, que lhe permite ser um intérprete completo.

BRAVO!: Estar realizando novos projetos, como o espetáculo-solo que marca seus 50 anos ou dividir o palco com um dos mais importantes artistas de kabuki do Japão, significa que você está em uma fase especial da carreira?

Mikhail Baryshnikov: Simplesmente continuo trabalhando do jeito que acho melhor. Tenho feito espetáculos-solo, peças de câmara, tenho excursionado com meu grupo, o White Oak Dance Project, com o qual tenho desenvolvido obras mais complexas; e nunca penso se estou em um momento especial ou não.

Por que decidiu trabalhar com Tamasaburo Bando e o que o espetáculo com esse artista do kabuki lhe revelou?

Somos amigos há bastante tempo, eu conhecia o trabalho dele, e, no verão passado, resolvemos observar como a tradição do kabuki poderia se inter-relacionar com a dança moderna. A mim interessava explorar o minimalismo do kabuki, uma expressão em que, quanto menos movimento o intérprete faz, mais ele pode revelar. Outro ponto interessante é que Tamasaburo é um dançarino de kabuki, mas sem envolvimentos com a dança moderna. Eu e ele temos aproximadamente a mesma idade, mas somos diferentes na cultura, na formação e em nossa maneira de ver o mundo. Portanto, achei estimulante interpretar os mesmos sentimentos sob perspectivas diferentes.

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTO JOSEF KOUDELKA/MAGNUM PHOTOS

Onde e Quando

Mikhail Baryshnikov
no Teatro Castro Alves de Salvador (pça. 2 de Julho, s/nº, tel. 071/339-8000), dia 3; Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 011/223-3022), dias 14 e 15; Teatro Pedro 2º de Ribeirão Preto (r. Álvares Cabral, 370, tel. 016/610-9986), dia 19, às 21h, e 25, às 18h; Teatro Municipal do Rio de Janeiro (pça. Floriano, s/nº, tel. 021/544-2900), de 21 a 23. Patrocínio: IBM

Você teve dificuldades para assimilar o ritmo do kabuki?

O processo de trabalho foi às vezes difícil, outras vezes imprevisível, mas sempre interessante. Minha grande dificuldade foi encontrar a precisão dentro da vitalidade e da vibração do kabuki. Por ser contido e minimalista em sua maior parte, o espetáculo não é fácil para as pessoas habituadas a ver balé. Mas não estou interessado em fazer concessões a produções que agradam à maioria e que não correspondem às minhas inquietações.

Outra espécie de ritmo você tem experimentado em *Heartbeat: MB*. Qual a sensação de dançar ao som das batidas de seu próprio coração?

Às vezes me dá medo, outras me diverte. O ritmo do coração é capaz de nos surpreender porque se trata de um instrumento engenhoso, preciso, mas que pode falhar. Cada dia bate em um ritmo diferente, o que exige concentração especial na hora de dançar, além de dar abertura para certa improvisação. Ao mesmo tempo, concede à dança a condição de ritmo puro.

A morte seria um dos temas de *Heartbeat: MB*?

Pode ser uma das interpretações que o espetáculo proporciona. Como ultimamente perdi alguns amigos (*entre eles, o escritor russo Joseph Brodsky e o empresário e mecenas Howard Gilman, que cedeu uma propriedade rural para o White Oak ensaiar*), a imprensa americana insistiu no aspecto da mortalidade quando a obra estreou em Nova York. Como resposta digo sim e não ao mesmo tempo. A idéia da obra já existia antes da morte desses amigos. Na minha idade, começa a se tornar comum a perda de pessoas próximas... Entretanto, *Heartbeat: MB* não é dedicado à memória de alguém, embora possa conter a conotação de perda.

Em vez de se fixar em modelos de sucesso, você vem buscando novas possibilidades, que lhe permitem explorar o melhor de sua maturidade. Isso tem acontecido naturalmente ou é conseqüência de um esforço especial?

Há uma seleção natural. Nunca penso sobre o que devo fazer ou o que não quero fazer. Tudo acontece dentro de um processo de eliminação, em que eu percebo aquilo que não funciona dentro de minha perspectiva. Claro que há decisões entre trabalhos que rendem dinheiro e aqueles que não trazem lucro nenhum. É preciso encontrar um equilíbrio. O trabalho que realizei com Tamasaburo Bando, por exemplo, não rendeu nada, pois uma produção desse tipo é muito cara no Japão. Correspondeu a um desejo pessoal, não tivemos patrocínio, mas nos trouxe muito prazer. Muitas vezes me recuso a participar de projetos que possam corresponder a expectativas antigas que o público conserva a meu respeito, mas que para mim representam uma experiência constrangedora. Hoje faço o que me interessa, de acordo com meu momento atual, e isso exige das platéias outro tipo de percepção.

Com a experiência e o sucesso que atingiu, Baryshnikov já pode investir em projetos apenas pelo prazer de experimentar. Foi o que aconteceu em agosto, quando dançou com Tamasaburo Bando, artista japonês do kabuki. Abaixo, o bailarino em plena forma, em cena do filme *Sol da Meia-Noite*

Do clássico ao contemporâneo, você expandiu seu repertório dançando inúmeras obras, dos mais importantes autores. O que representa esse conhecimento?

Houve muitas experiências fascinantes junto de artistas como Balanchine, Martha Graham, Frederick Ashton, Mark Morris, Twyla Tharp, Merce Cunningham, Paul Taylor, Alvin Ailey... Cada colaboração trouxe uma informação nova para meu corpo, que acumulou tudo como uma bagagem enriquecedora. Hoje, ao trabalhar com o kabuki, por exemplo, percebo que o acesso a códigos pouco familiares inclui elementos aprendidos no passado. São flashes de 10, 15, 20 anos

O Salto do Exílio

Baryshnikov cumpriu no Ocidente a vocação que o levou a deixar a URSS

Em 1964, quando ingressou na escola Vaganova, na então cidade de Leningrado, Mikhail Baryshnikov já demonstrava a curiosidade que, com o tempo, o conduziria a uma multiplicidade de experiências. Quando pediu asilo no Canadá em 1974, depois de uma turnê do Balé Kirov, que o exibia como "Artista Emérito da República Soviética", título que havia conquistado um ano antes, Misha deu início, aos 26 anos, à trajetória que o transformou em ídolo.

Levar platéias ao delírio logo se tornou rotina em Nova York, cidade que o acolheu como o novo fenômeno do balé russo. Em pouco tempo, começou a satisfazer o desejo que estimulou sua fuga para o Ocidente – ou seja, ampliar seu repertório e trabalhar com diversos coreógrafos. Depois de dois anos na América, já tinha interpretado 26 papéis diferentes. "Na Rússia isso demoraria minha vida inteira", comentou na época.

Em sua primeira fase no exílio, Baryshnikov trabalhou com George Balanchine e Jerome Robbins, a dupla que expandiu os horizontes da linguagem clássica. Outra parceria marcante ocorreu em 1976, quando Twyla Tharp criou, especialmente para ele, *Push Comes to Shove*, cujo tom humorístico revelou novas facetas de seu temperamento. A profunda sintonia entre Tharp e Baryshnikov gerou um momento fértil na carreira de ambos. Ao estimular a versatilidade de Misha, Tharp encontrou ressonâncias especiais para seu gênio coreográfico e um parceiro à altura para algumas de suas melhores obras.

Além de dirigir o American Ballet Theatre durante a década de 80, Misha não poupou fôlego para saciar suas inquietações. No cinema, estrelou filmes como *Momento de Decisão*, *O Sol da Meia-Noite* e *Giselle*. Na Broadway, encarnou o universo de Kafka em *Metamorfose*. Nos anos 90, tem mantido a vitalidade à frente do White Oak Dance Project, grupo que ele fundou em parceria com o coreógrafo Mark Morris e que lhe permite cultivar a liberdade de produzir tanto obras de criadores renomados quanto de jovens talentos. – AFP

Depois de deixar o American Ballet Theater, que dirigiu por nove anos, Baryshnikov criou o White Oak Dance Project, em Nova York, que reúne um grupo de excelentes bailarinos e lhe permite desenvolver um repertório mais complexo e variado, baseado na melhor produção coreográfica contemporânea. Ainda assim, Baryshnikov diz que nunca pensa sobre o que deve ou não quer fazer, valendo-se de um método natural de seleção segundo o que funciona, ou não, do seu ponto de vista. O bailarino confirma, porém, que se recusa a participar de projetos que possam corresponder a expectativas antigas que o público ainda conserve a seu respeito. Ele se refere ao virtuosismo técnico que trouxe da Rússia e que encantou as platéias do Ocidente. Acima, Baryshnikov em cena da coreografia *Metamorfose*

atrás, que surgem como uma memória corporal. A maneira como o cérebro e o corpo absorvem e armazenam conhecimento chega a me surpreender.

O que você preservou de sua formação na Rússia?
A escola russa ainda é extraordinária, e o que ela ensina de mais especial não é exatamente a técnica, mas uma noção essencial sobre dança como forma de arte. Até hoje, os bons bailarinos formados nessa escola parecem trazer dentro de si uma espécie de bússola, que os guia para o que pode ser aplicado de melhor no que fazem.

Como é o seu treinamento agora?
Procuro fazer aulas de balé clássico todos os dias. Quando estou em Nova York, vou aos estúdios do New York City Ballet, onde posso participar e me exercitar. No Japão, enquanto Tamasaburo Bando fazia seus alongamentos, eu ficava ao lado, fazendo meus exercícios de barra. A rotina se mantém, mesmo na preparação de um espetáculo que não contém os passos e saltos habituais do balé.

Você é o último superstar do balé. Hoje, no entanto, o rótulo de estrela parece incomodá-lo.
Superstar é um título que me constrange. Acho antigo, pois se baseia num universo de vaidades cultivado pelo balé que eu deixei para trás. Nunca penso em mim mesmo como o primeiro ou o último... Sou apenas um bailarino. As transições que tenho feito do clássico para o neoclássico, da dança moderna e contemporânea para a pós-moderna ou minimalista, têm fluído naturalmente. Quando estou no palco, as regras são as mesmas que todo bailarino tem de enfrentar.

Você tem uma meta especial para o futuro?
Quero apenas poder ver meus filhos chegar aos 20 anos. Minha filha mais velha, Aleksandra (*da união com a atriz Jessica Lange*), já está com 17 anos, mas ainda tenho três crianças, de 4, 5 e 9 anos (*do casamento com a ex-bailarina Lisa Rinehart, com quem vive em uma espaçosa casa fora de Manhattan*).

Ter 50 anos traz algo de especial?
Não, não... (*dá uma gargalhada*). Às vezes, quando trabalho com jovens, percebo que estão me tratando com respeito e cordialidade especiais, e isso me faz perceber que entre nós há um intervalo de mais de 30 anos. Penso, então, que o fim da vida está começando. Isso é triste, mas também interessante, pois trata-se de um período em que não há mais desperdício. Sinto falta de algumas coisas da juventude, mas, ao mesmo tempo, não gostaria de voltar atrás. ■

FOTO DIVULGAÇÃO

DANÇA

A rebelde virtuosa

Twyla Tharp, a coreógrafa americana que contestou sozinha o pós-moderno na dança, faz temporada no Brasil. Por Ana Francisca Ponzio

Destacar-se como coreógrafo em Nova York, em meados dos anos 60, exigia ousadia e talento incomuns para enfrentar a efervescência da época, pródiga em criadores singulares. O ambiente não intimidou Twyla Tharp. Treinada desde a infância para ser artista, ela apresentou seu primeiro espetáculo, em 1965, disposta a não ficar à sombra de gigantes da dança moderna americana, como Martha Graham e Merce Cunningham, e sem nenhum interesse em juntar-se a nomes como Trisha Brown e Steve Paxton, que assinavam a eclosão do movimento pós-moderno. Rebelde e obstinada, Twyla conseguiu desenvolver um estilo único, que seu novo grupo, formado há dois anos, tenta reviver no espetáculo *Tharp!*, que chega ao Brasil neste mês, para temporadas em Campinas, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro.

Pouco se importando se seria compreendida ou excluída, Twyla reagiu ao manifesto dos pós-modernos, nos anos 60, com uma frase contundente: "Tudo o que era 'não' se tornou 'sim' para mim". Enquanto os inovadores da época questionavam preceitos como o virtuosismo e substituíam a música pelo silêncio, simbolizando a recusa dos efeitos fáceis de sedução, Twyla posicionou-se, sozinha, na contracorrente. Sem preconceitos, defendeu: "A necessidade de ignorar a técnica, por parte de pessoas de grande habilidade, me parece perversa e, ao mesmo tempo, um desperdício. O virtuosismo deve prevalecer, pois mostra ao público o drama do corpo sendo desafiado em seus limites".

A coreógrafa Twyla Tharp (acima) apresenta no Brasil seu espetáculo *Tharp!* (cena na pág. oposta)

Descendente de uma família de *quakers*, comunidade cristã que se opunha à guerra e à violência, Twyla iniciou-se no piano aos dois anos. Por decisão da mãe, que com o marido dirigia um drive-in na Califórnia à beira da Rota 66 (a lendária rodovia que se tornou a principal via para o Oeste americano), Twyla teve formação ampla. Além de música, sua infância e adolescência incluíram estudos de línguas e de balé clássico, sapateado, dança flamenca, acrobacia e pintura.

À bagagem erudita, no entanto, Twyla fundiu as mais autênticas manifestações da cultura popular americana. O processo incluiu tanto o universo hollywoodiano, que ela absorveu da tela do drive-in familiar (quando filmes de Roy Rogers, Doris Day, Fred Astaire e Gene Kelly integravam o menu principal), quanto as inúmeras formas de dança que conviviam no início dos anos 60 em Nova York, para onde se mudou mais tarde. "A proposta de Cunningham era muito cerebral para mim", disse ela em sua autobiografia, *Push Comes to Shove*, lançada em 1992. Ao recusar Cunningham, Graham e Paul Taylor, com os quais trabalhou, Twyla assumiu posição singular, que soube firmar com especial competência.

Entre a vanguarda e o show business, seu estilo tornou-se uma celebração da cultura americana. Misturando dança clássica, moderna, jazz e até elementos do esporte, como a velocidade da patinação, inventou um mosaico eletrizante de novas soluções. À energia e ao ritmo de suas coreografias associou ainda um "sincretismo" musical que vai de Webern e Bach ao rock dos Beach Boys e às canções de Sinatra.

Entre suas parcerias famosas, a mais marcante foi com Mikhail Baryshnikov, que a levou para o American Ballet Theatre quando o grupo de Twyla se desfez, no fim dos anos 80. Para o bailarino, que se tornou fonte de inspiração, amigo e amante, ela criou uma de suas obras-primas, *Push Comes to Shove*. O título ambíguo dessa coreografia, cujos verbos remetem ao movimento de empurrar, poderia aludir tanto ao ato sexual quanto ao encontro do antigo com o moderno, na junção de balé clássico e jazz, ou à atração entre Leste e Oeste, protagonizada por ela e Baryshnikov.

Embora pontuada de glórias, a carreira de Twyla também tem incluído momentos difíceis. Por conta de seu temperamento arrogante, acabou ficando sem patrocínios durante quase uma década. Dois anos atrás, entretanto, ela fundou o novo grupo, que com o espetáculo *Tharp!* vem percorrendo o mundo e agora chega o Brasil. Porém, as três coreografias que compõem essa criação — *Heros*, *Sweet Fields* e *Yemaya* — já não ostentam a inventividade e as surpresas das obras anteriores. Em possível fase de transição, sua produção ainda conta, no entanto, com o gênio e o vigor que fizeram de Twyla Tharp um sinônimo de dança moderna americana. ■

Onde e Quando

***Tharp!* – Espetáculo do grupo de Twyla Tharp. Teatro Castro Mendes de Campinas (r. Conselheiro Gomide, 62, tel. 019/272-9359), dia 8; Teatro Castro Alves de Salvador (pça. 2 de Julho, s/nº, tel. 071/339-8000), dia 10; Teatro Alfa Real de São Paulo (r. Bento B. de Andrade, 722, tel. 0800-558191), dias 13 e 14; Teatro Municipal do Rio (pça. Floriano, s/nº, tel. 021/544-2900), dias 18 e 19. Patrocínio: IBM**

FOTOS DIVULGAÇÃO

Em pé no presente

Marcia Haydée, a brasileira que ajudou a projetar o Balé de Stuttgart, estréia no Brasil, aos 61 anos, *Visões Musicais* e diz, em entrevista exclusiva, que é preciso se desprender do passado

Por Ana Francisca Ponzio, em Stuttgart*

Stuttgart, no sudoeste da Alemanha, é conhecida, entre outros títulos, como a terra da companhia de balé que a brasileira Marcia Haydée ajudou a projetar internacionalmente. Depois de 36 anos de trabalho no Balé de Stuttgart como bailarina e diretora artística, Marcia acabou se integrando à cidade, onde continua morando depois de se desligar da direção do grupo, em julho de 1996. Em plena forma aos 61 anos, recém-casada com o alemão Günter Schöberl, de 42 anos, Marcia saboreia a liberdade de quem já cumpriu todos os deveres profissionais para, agora, deixar o prazer guiar suas escolhas. Essa satisfação tem estimulado sua volta aos palcos, em condições que favorecem a sabedoria acumulada e seu eterno magnetismo cênico. Símbolo desse período, o espetáculo *Visões Musicais* traz Marcia de volta ao Brasil neste mês.

"Acho que os melhores anos vêm agora. Vejo um futuro aberto, com a chance de poder fazer o que eu quero", diz Marcia, a poucos passos do Teatro da Ópera de Stuttgart, em cujas salas o coreógrafo John Cranko criou papéis especiais para ela, como a Tatyana de *Eugene Oneguin* e a Catarina de *A Megera Domada*. Diretor do balé até sua morte em 1973, Cranko descobriu o talento de Marcia, que se transformou em sua musa inspiradora, sucedendo-o depois na direção do grupo. "Cheguei a Stuttgart com 24 anos, para iniciar carreira como primeira bailarina", diz Marcia, que deu o salto definitivo para a fama quando o elenco alemão se apresentou em Nova York, em 1969. O grupo foi ovacionado pelo público, e Marcia se tornou estrela da noite para o dia. "Aquela estréia rendeu lotações esgotadas para o resto da temporada e nos colocou no mapa. A repercussão foi mundial", diz. A mística que Nova York passou a representar fez Marcia titubear quando, em julho passado, ela voltou à cidade com o Balé de Stuttgart para participar de *Romeu e Julieta*, só que no papel da mãe da heroína. "Aceitei dançar essa personagem porque Cranko dizia: não existem papéis mais ou menos fortes, e sim intérpretes mais ou menos vigorosos. No entanto, fiquei ansiosa ao imaginar a reação do público ao me ver num papel aparentemente secundário. Para minha surpresa, fui aclamada logo que entrei no palco."

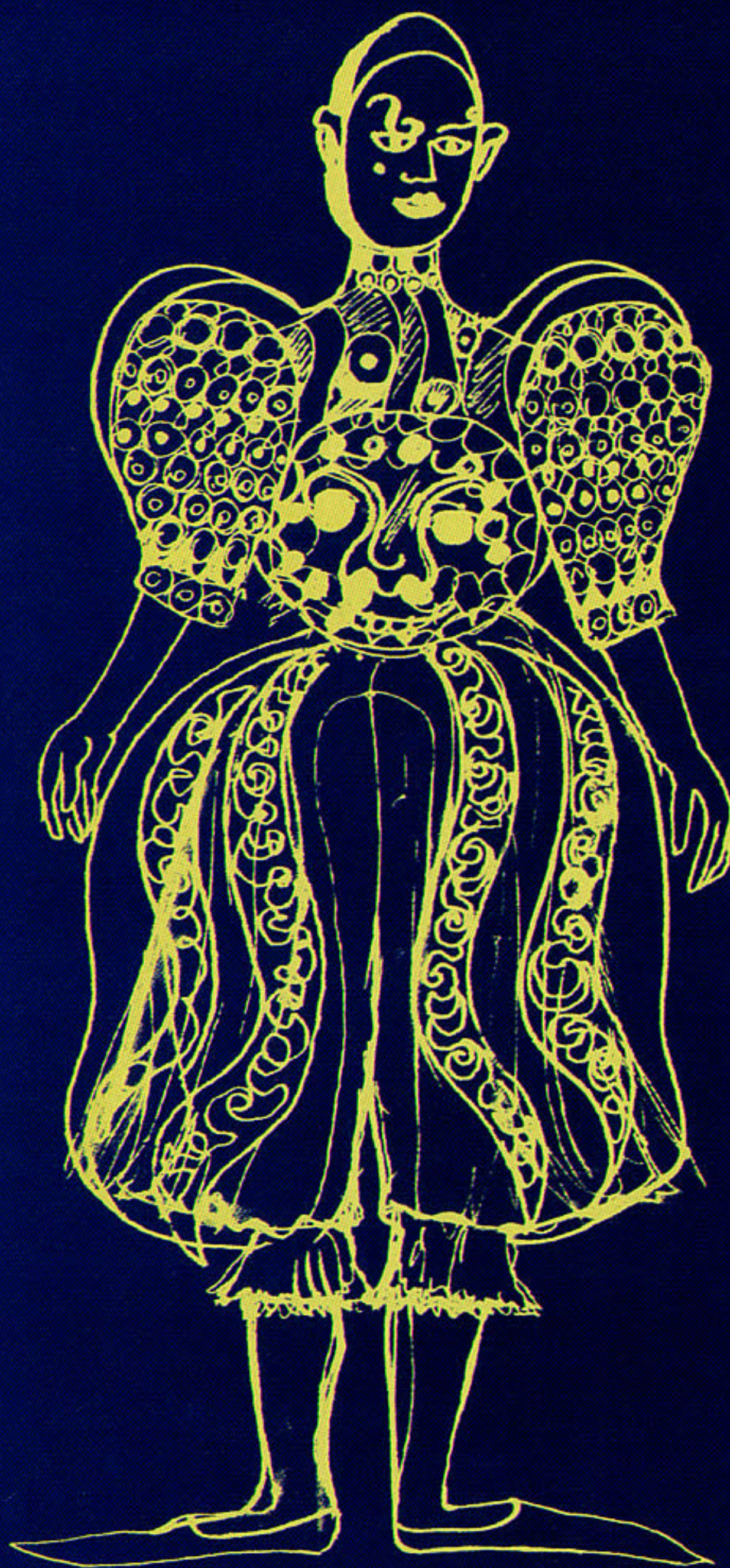
Para Marcia, que inspirou alguns dos coreógrafos mais importantes deste século, além de ser a parceira de estrelas como Rudolf Nureyev e Jorge Donn, as atuais aparições no palco têm sabor especial. "Trata-se de alegria pura", diz a bailarina, já identificada como a "Callas da dança". Essa intensidade de ânimo de Marcia deve estar presente em *Visões Musicais*, espécie de concerto dançado idealizado pelo escritor Manoel Thomas Carneiro e pelo pianista Braz Velloso, com duas coreografias. A primeira, de autoria da própria Marcia, transcorre ao som de *Quadros de Uma Exposição*, de Mussorgsky, e é dançada por oito bailarinos. Na segunda parte, Marcia divide o palco com Beatriz de Almeida, brasileira que já integrou o Balé de Stuttgart, e um convidado especial: Jean-Yves Lormeau, ex-estrela do Balé da Ópera de Paris e atual diretor do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Com música de Prokofiev, essa coreografia é assinada por Jean-Christophe Blavier, jovem talento que está criando para Marcia um espetáculo inspirado no filme *Ensina-me a Viver* (*Harold and Maude*), sobre a história de um adolescente apaixonado por uma mulher idosa, que sabe viver com liberdade. Em meio a tantos projetos, Marcia dá sua receita: "É preciso não ter medo da velhice. Os caminhos se abrem quando nos desprendemos do que já fomos para viver o que há de melhor no presente". ■

* *Com Renata Santos, no Rio de Janeiro*

Marcia Haydée (na foto, apoiando a cabeça de uma bailarina) diz que voltar ao palco, agora, é só alegria

FOTO BRUNO VEIGA/DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

Visões Musicais. Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro (pça. Tiradentes, s/nº, Centro, tel. 021/221-1223), dia 6, às 21h, e dia 8, às 18h; Teatro Municipal Trianon, em Campos (r. Marechal Floriano, 211, tel. 024/722-4311), dia 14, às 21h; Teatro Municipal de Niterói (r. 15 de Novembro, 35, tel. 021/717-1551), dias 20 e 21, às 21h; Teatro São Pedro, em São Paulo (r. Barra Funda, 171, tel. 011/3666-1030), dia 27, às 21h, e 29, às 18h. Patrocínio: Embratel

O ator de Dario Fo

Lançado no Brasil o *Manual Mínimo do Ator*, do intérprete e comediógrafo italiano, prêmio Nobel de Literatura de 1997

Por Aurora F. Bernardini

"O Prêmio Nobel de Literatura é atribuído a Dario Fo porque, junto com Franca Rame, atriz e escritora, na tradição dos jograis medievais, zomba do poder e restitui a dignidade aos oprimidos." Assim a Academia da Suécia justificou o Nobel a Fo em 1997, suscitando surpresa, especialmente na sua Itália natal, onde — como diz Umberto Eco, que foi um dos primeiros a achar o premio merecido —, Dario Fo é conhecido como ator e pouquíssimo como autor. Na verdade, Dario Fo não é apenas o autor de mais de uma dúzia de saborosas e irreverentes comédias, mas também de um alentado *Manual Mínimo do Ator*, lançado agora no Brasil pela Editora Senac (R$ 39).

O curioso é que no Brasil, exceção a *Morte Acidental de um Anarquista*, que já faz parte da tradição assimilada pela sátira política brasileira, suas peças que estiveram em cartaz no eixo São Paulo—Rio (*Brincando em Cima Daquilo, Uma Casal Aberto... Ma Non Troppo, Tribofô, Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico*) pareceram enveredar, com sucesso, pelo caminho da chanchada.

Na verdade seja o riso, seja o obsceno sexual, diz a atriz Franca Rame, mulher de Fo e organizadora do *Manual*, estão na origem da catarse das duas mais antigas formas de tragédia que se conhecem: o rito eleusino e o teatro nô. Assim o ressentimento, o ódio, o medo em todas as representações populares são exorcizados e dissolvidos no jogo do grotesco. Se é do teatro como expressão da "cultura popular" que se ocupam Dario Fo e Franca Rame — cultura popular essa que vai da Idade Média aos nossos dias, no sentido grandioso e abrangente que lhe deram Rabelais e Bakhtin — o *Manual Mínimo do Ator* trata também (e principalmente) de como ser ator. O texto é dividido em seis jornadas — extremamente divertidas e extremamente sérias (não por acaso, segundo Fo, o paradoxo é uma das chaves do teatro) —, em que se vai desde a origem da Commedia dell'Arte e, passando pela máscara-pseudônimo, pelos gestos-atitude-ritmo, pela fala-grammelot, pela importância da "situação" que cola o público à cadeira, por Roma e pelos Gregos, até nossos dias.

Fo começa pelos comentários ao paradoxo de Diderot (que ataca o abandono, por parte dos atores), ao naturalismo da comoção, do frisson e dos efeitozinhos sem rigor nem método: "É a extrema sensibilidade que faz o ator medíocre. É a ausência de sensibilidade que torna os atores sublimes". Sem retirar o valor do texto, Fo alerta para o perigo da "palavra morta" e a necessidade de se levar em conta o público e o seu entretenimento, afirmando: "Qualquer discurso radical leva ao desastre: é preciso saber utilizar a dialética dos contrários". A propósito vem o exemplo do *clown* branco Louis a cujo papel era atribuído um grande número de deixas extraordinárias e que todos achavam que era a personagem principal, quando na verdade o mais importante era o *clown* Auguste, que fazia o papel de spalla e, se não ficava em silêncio o tempo todo, é porque respondia às vezes em monossílabos brevíssimos e desconcertantes.

Os conceitos emitidos são retomados, ampliados e ilustrados à medida que o manual avança. "Por que pensamos sempre que o gesto (ou a gestualidade) é a salada, e o prato forte, a carne, é a palavra? Esta hierarquia nos foi inculcada a partir da escola, quando nos corrigiram cada palavra, nunca o gesto que a substituí: aí está... o apoio!" Mas cuidado! É preciso selecionar os gestos e ter consciência deles. Tanto mais quando se usa a máscara para interpretar uma personagem fixa como na Commedia dell'Arte, por exemplo. O que se percebe logo é que o molejo propulsor de todos os movimentos é a bacia. Esse jogo das ancas, vejam só, encontra seu homólogo no teatro oriental. No Japão, *kaza*, significa "quadril" e "ventre", e existe uma expressão composta que diz mesmo que o kabuki é o teatro do quadril. Pois bem, o teatro da Commedia dell'Arte pode ser definido também como "comédia sobre os quadris". E aí comparecem Bernard Shaw e Étienne Decroux para provar que a máscara e os gestos não deixam mentir, logo seguidos por episódios da história de Angola, onde só quem sabe imitar a dança do jaguar é capaz de lutar por sua libertação. Embora nem se tenha chegado ainda ao fim da primeira jornada (vem antes um jocoso comentário sobre as mulheres que ainda se dizem submetidas ao "macho" e adeptas do "ritual do lamento" — daí a validade da paródia contida nas "chanchadas"), a desmistificação já se insinua, em todos os níveis, como a tônica do discurso de Fo.

Apoiado numa trajetória que começou pouco depois da guerra, Fo também faz a crítica à atualidade: "Sentíamos um impulso muito grande para pesquisar, conhecer, saber. Hoje continuamos ignorantes, mas ninguém liga. (...) Pesquisa, pesquisa, mas se pesquisa o quê? (...) Difícil eles se afastarem de um clichê. E ainda por cima se fecham em igrejinhas... em bandos, com o apoio de algum crítico e de algum assessor cultural. Seu discurso é quase totalmente abstrato, sem ganchos com a realidade, com os problemas autênticos do cotidiano". ■

Na página oposta, desenho do clown Louis, ilustração do livro escrito por Fo (no alto), que foi lançado na Itália em 1987 e só agora chega ao Brasil. Acima, cena da montagem brasileira de *Morte Acidental de um Anarquista*, de Fo, que teve Antonio Fagundes no papel principal. O comediógrafo, sem retirar o valor do texto, alerta para o perigo da "palavra morta" e valoriza o gesto

FOTO PEDRO AGILSON/PRENSA TRÊS / JAIRO CASOV/PRENSA TRÊS

Cena de *Tales of Eversion*, do grupo holandês Dance Company Leine & Roebana, que está no FID

Os territórios da dança

O Festival Internacional de Belo Horizonte enxuga a etapa estrangeira e amplia a participação dos criadores mineiros

A edição deste ano do já tradicional Festival Internacional de Dança, o FID, em Belo Horizonte, traz uma programação enxuta, mais por falta de patrocínios expressivos do que por critério artístico. Ainda assim, a produção continua sendo um canal aberto para o que há de arrojado na cena internacional. Fugindo à regra, traz para o Brasil a criação de novos talentos, que dificilmente chegariam ao país se dependessem de empresários que preferem apostar no sucesso seguro. Ainda restrito à capital mineira, o FID apresenta, entre 28 de novembro e 6 de dezembro, três atrações do exterior: Emio Greco, italiano radicado na Bélgica que interpretará *Rosso – Fra Cervello e Movimento*; Marcelo Evelin, brasileiro que se firmou na Holanda, cujo solo, intitulado *Ai, Ai, Ai*, foi premiado ano passado em Amsterdã, além do grupo Dance Company Leine & Roebana, um dos mais conceituados da nova dança holandesa, que interpretará *Tales of Eversion* e *If We Could Only Even If We Could*. Mas o diferencial da programação deste ano é a mostra Território Minas, que pretende difundir os novos criadores mineiros. Paralelamente, o FID ainda promove uma mostra de cinema e vídeos, oficinas e palestras, em locais como os Teatros Francisco Nunes e Sesiminas, além da Sala Humberto Mauro do Palácio das Artes. – AFP

Amor no limite da demência

Pedro o Cru, do português António Patrício, reinventa com realismo a tragédia de Inês de Castro

António Patrício, pouco conhecido, mas original autor teatral português, chega a São Paulo – até dia 22 no Teatro João Caetano (r. Borges Lagoa, 650) – um mês depois do Nobel para José Saramago. Sua peça tem um título seco para tão grande tema: *Pedro o Cru*, a história do príncipe, cuja amada, Inês de Castro, foi executada numa trama palaciana. Coroado rei (reinou de 1357 a 1367), teria desenterrado o cadáver para que, alojado no trono, recebesse reverências da corte. O fato, terrível embora nunca comprovado, preenche o imaginário português há seculos. O casal repousa em enormes túmulos de mármore no Mosteiro de Alcobaça, próximo da cidade do Porto, onde Patrício nasceu, em 1878. O texto, de 1918, chega pelas mãos da diretora Georgette Fadel e um grupo de jovens intérpretes. A encenação é despojada: seis cabides móveis com os figurinos usados pelos atores diante do público. A parte sonora, importante na criação da atmosfera do espetáculo, é produzida ao vivo com vozes e instrumentos percussivos. A intenção é usar ao máximo o lado simbolista da obra ao narrar o tormentoso fato histórico sem as complexidades materiais de uma visão realista do enredo. *Pedro o Cru* quer, na realidade, falar de amor no limite da demência. Esse interesse pela dramaturgia de Portugal talvez abra caminho para outros autores, como o inquieto Rovisco Pais. – JDR

À direita, cena do espetáculo. Abaixo, d. Pedro e Inês de Castro

FOTOS LEONI RAVENSTEIN/DIVULGAÇÃO / DANIELA DE FÁTIMA PEREIRA/DIVULGAÇÃO

A AMBIGÜIDADE DE TRÊS IRMÃS

A concepção cênica de Bia Lessa para a peça de Tchekhov apresenta um fundamental senso de medida, ausente no desempenho de parte do elenco

Por Carlito Azevedo

Acima, Sorrah (à frente) em ensaio da montagem carioca. O destaque fica com Ana Beatriz Nogueira, autêntica atriz tchekhoviana

FOTO ROBERT SCHWENCK/DIVULGAÇÃO

O principal mérito da diretora Bia Lessa em sua montagem de *As Três Irmãs*, de Tchekhov, foi a opção pelo despojamento. O texto é respeitado, e as inserções são cabíveis. O cenário é simples. Se, no último ato, se perde algo por se subestimar a importância da presença da natureza, que aparece decupada como um jardim japonês, há ganho ao se fazer pender uma parede, no terceiro ato, não só pela sensação de pesadelo que deve de fato tensionar a cena do incêndio, como ainda por roçar ironicamente a polêmica de Tchekhov com atores naturalistas, a quem tentava convencer que teatro era arte e tinha três, e não quatro, paredes.

Também foi um acerto realçar as frases estrangeiras do texto. Com discreta acidez, Tchekhov revela que no ambiente provinciano a cultura tem caráter ornamental e serve menos como forma de crescimento pessoal do que como forma de opressão. Kouliguine fala latim para se afirmar como o mais inteligente, Natacha recita versos franceses para provar que não é mais uma deselegante.

Mas se existiu, na concepção cênica da diretora, o fundamental senso de medida que deve presidir qualquer montagem desse texto difícil, onde quase nada acontece e a fabulação dá lugar a sutis mudanças de atmosfera, foi no desempenho dos atores que esse senso se perdeu. As três irmãs — que, por um momento, vislumbram a libertação, seja numa viagem, num amor proibido ou na disposição para o trabalho e que, súbito, se dão conta de que as forças de estagnação social são maiores do que seu débil impulso — estão ali, mas desencontradas tanto pela super quanto pela subinterpretação.

Ocorre que um dos mais interessantes aportes do teatro de Tchekhov é o que Meyerhold chamou pioneiramente de "a diluição das individualidades no grupo, onde não há personagens centrais". Isso não só estabeleceria um clima tenso que percorreria como eletricidade a peça do início ao fim, sem o artifício dos "grandes momentos", como também (e esse era um dos objetivos principais da nova técnica) acabaria pulverizando a "política da vedete". Se algum ator tentasse "roubar a cena" (esse hábito infelizmente tão aplaudido por quem não tem idéia do estrago causado no conjunto), isso teria o mesmo efeito, para usar a metáfora do próprio Tchekhov, "da queda da tampa do piano em meio a um pianíssimo". Quando Renata Sorrah abandona o grupo no fundo do palco e vem para o proscênio gritar, trêmula, "esta noite envelheci dez anos", o teatro envelhece outros dez. Lorena da Silva é o caso mais claro de subinterpretação.

Deborah Evelyn nos dá uma densa Maria, mas desperdiça na neurastenia o belíssimo *leit-motiv* da peça: os versos de Púchkin que falam de um carvalho e uma corrente que o prende. Ana Beatriz Nogueira está perfeita. Doses fortes de cinismo e baixeza caracterizam a implacável Natacha. É o que no Teatro Artístico de Moscou chamariam de uma atriz tchekhoviana. Vale o espetáculo.

As Três Irmãs, de Anton Tchekhov. Direção de Bia Lessa, com Renata Sorrah, Deborah Evelyn, Ana Beatriz Nogueira e Lorena da Silva. Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março 66, Rio de Janeiro). De quarta a domingo às 19 hs. Até 20 de dezembro

Os Espetáculos de Novembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

Banco Real

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Cacilda!**, texto e direção de José Celso Martinez Corrêa. Com Bete Coelho, Giulia Gam, Lígia Cortez, Iara Jamra, Renée Gumiel, Marcelo Drummond e outros.	A livre interpretação da vida de Cacilda Becker de forma caudalosa, alegórica e fantasiosa. O que está em cena não é a atriz que existiu, mas a idéia que o autor faz dela.	Teatro Oficina (rua Jaceguai, 520, São Paulo. Tel. 011/3106-2818).	Até dezembro. 6ª e sábado, às 21h. Domingo, às 19h. R$ 25 (6ª e dom.) e R$ 30 (sábado).	O encenador José Celso acredita estar realizando um teatro dionisíaco. A realidade nem sempre acompanha a ambição, mas esse projeto é tentador. *Cacilda!* não é mesmo para molduras convencionais.	No desdobramento da personagem de Cacilda, interpretada por mais de uma atriz, uma delas a veterana bailarina e coreógrafa Renée Gumiel.	Ao sair do teatro, entre na primeira locadora para um encontro com a Cacilda Becker real no filme *Floradas na Serra*. É apenas um melodrama, mas ela o ilumina com intensidade dramática. Uma atriz jovem na plenitude do seu talento.
TEATRO	**Uma Noite na Lua**, texto, música e direção de João Falcão. Preparação corporal de Deborah Colker. Programação visual de Gringo Cardia. Com Marco Nanini.	Um homem de teatro, sozinho no palco, repensa sua vida e alguns problemas, não necessariamente transcendentais: solidão, a perda do amor. A diferença é que ele consegue se rever com humor.	Teatro dos Quatro, Shopping da Gávea (rua Marquês de São Vicente, 52, Rio de Janeiro. Tel. 021/274-9895).	A partir de 20 de novembro. 5ª a sáb., às 21h. Dom., às 20h. R$ 20 (5ª e 6ª), R$ 30 (sáb.) e R$ 25 (dom.).	Por Marco Nanini e seu talento. João Falcão é um autor de comédias leves e, como diretor, sabe realizá-las bem. Os dois fizeram juntos *O Burguês Ridículo*, de Molière.	Em como Nanini sublinha o lado melancólico dos seus personagens. Pode ser uma pausa, um olhar, mas esse detalhe está sempre presente.	O grupo Las Ticas, formado por garotas de 17 a 23 anos, todas filhas de artistas. Espetáculo simpático com músicas de Tom Jobim a Beatles. No Teatro de Arena, até o dia 21. De 5ª a sáb., 21h. Dom., 19h (R$ 10). Teatro de Arena (r. Siqueira Campos, 143, Rio. Tel. 021/235-5348).
TEATRO	**Folias Fellinianas**, de Reinaldo Maia. Direção de Marco Antônio Rodrigues. Com Guilherme Sant' Anna, Renata Zhaneta, Edgar Bustamante, Patrícia Monteiro, Rogério Bandeira, Valdir Rivaben, Fernando Corrêa, Nani de Oliveira e Saryda Andara.	Peripécias e fantasias de um cidadão anônimo que só quer viver tranqüilamente no Brasil, um país que se imagina rico e moderno. A graça está no jeito fellinianamente sonhador do personagem.	Teatro Aliança Francesa (rua Gal. Jardim, 182, São Paulo. Tel. 011/259-0086).	De 5ª a sábado, às 21h. Domingo, às 19h. R$ 10 (5ª); R$ 20 (6ª a domingo).	O grupo (e a parceria entre autor e diretor) tem um histórico de bons espetáculos de temática popular desde *Verás que Tudo É Mentira*. São criações próximas à linguagem do circo.	Na preparação corporal do elenco, numeroso e agitado, e na parte musical do espetáculo.	*Os Boas Vidas*, um dos melhores filmes de Fellini, pleno de humor e nostalgia. Em vídeo.
TEATRO	**Mulheres de Holanda**, texto – baseado em músicas e trechos de peças de Chico Buarque – e direção de Pedro Cava. Cenário de Raul Belém Machado. Figurino de Águeda Chaves. Grande elenco feminino.	Musical que apresenta as figuras femininas criadas por Chico Buarque em suas músicas e nas peças *Roda Viva*, *Calabar*, *Gota d'Água* e *Ópera do Malandro*.	Teatro da Cidade (rua da Bahia, 1.341, Belo Horizonte. Tel. 031/273-1050).	A partir de 22 de outubro. De 5ª a sábado, às 20h30. Domingo, às 19h. R$ 15 e R$ 10.	É a volta de um espetáculo que, na primeira versão, ficou dois anos em cartaz em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. O tema é irresistível: a música e as mulheres imaginadas por Chico Buarque.	No elenco numeroso, que ensaiou durante seis meses, e no acabamento da montagem, que envolve 50 profissionais.	A versão cinematográfica de *A Ópera do Malandro*, de Ruy Guerra, com Edson Celulari, Ney Latorraca e Cláudia Ohana, consegue captar a irreverência crítica da peça. Em vídeo
TEATRO	**Vento de Espera**, livre adaptação para dança-teatro do poema *Matsukaze*, obra do nô (teatro clássico japonês). Cenário e figurinos de **Naoaki Sakamoto** (*foto*). Concepção e interpretação de Alice K. e Angela Nagai.	Os espíritos de duas mulheres vagam à noite na baía de Suma, esperando eternamente o homem que as seduziu e abandonou. Um pinheiro, sempre verde, simboliza o amante desejado. Os cenários e figurinos são de *washi* (papéis artesanais).	Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, São Paulo. Tel. 011/5080-3000) e Teatro Glória, (rua do Russel, 632, Rio de Janeiro. Tel. 021/557-5533).	Dia 11 no Sesc Vila Mariana, às 21h (grátis). De 16 a 18 no Teatro Glória, às 21h. R$ 10.	O espetáculo, que reúne artes plásticas, dança e teatro nô em torno do artista japonês Naoaki Sakamoto, expõe delicadezas e sabedorias da cultura nipônica.	Na exposição de papéis artesanais com a técnica *washi* que acompanha a encenação. No Sesc Vila Mariana.	O livro *A Cultura Japonesa Pré-Industrial: Estudos sobre Diversos Aspectos do Japão Tradicional*. Organizadora, Nobue Myazaki (Edusp).
TEATRO	**Roberto Zucco**, de Bernard Marie Koltès. Direção de **Nehle Franke** (*foto*). Espetáculo do Núcleo de Teatro de Repertório do Teatro Castro Alves. Com Aicha Marques, André Pinheiro, Edio Mendes, Fafá Menezes, Laila Garin, Lúcio Tranchesi, Luís Miranda, Mônica Gedione, Narcival Rubens, Widoto Áquila.	A estranha vida de um psicopata italiano que mata o pai sem motivos aparentes. Cumprida uma pena de dez anos, ele volta a matar, numa sucessão de atitudes delirantes que o levam a um final trágico. O texto é baseado em fatos reais.	Sala do Coro do Teatro Castro Alves, (pça. 2 de julho, s/nº, Campo Grande, Salvador. Tel. 071/247-8722 e 339-8000).	Até 20 de dezembro; volta em 3 de janeiro de 1999 e fica até 22 de março. R$ 16 e R$ 8 (estudantes).	É um dos melhores textos de Koltès, autor que trouxe nova e agressiva poesia ao teatro contemporâneo. A diretora Nehle Franke apresentou recentemente uma versão polêmica de *Divinas Palavras*, de Valle-Inclán.	No desempenho do elenco jovem formado com longos testes. O papel de Zucco, interpretado por Widoto Áquila, é um desafio.	Salvador é uma festa, e uma parte dela se passa, dia e noite, na ladeira do Pelourinho e adjacências, cenário do filme *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte. Em vídeo.
TEATRO	**Esperando Godot**, de Samuel Beckett. Direção de Paulo de Moraes e música de Arrigo Barnabé. Com a Armazém Cia. de Teatro.	Dois mendigos esperam interminavelmente alguém, ou algo, não muito definido. As sugestões e subentendidos filosóficos ou, ainda, a falta de sentido, que permeiam o enredo e, sobretudo, a maneira como ele foi construído constituem sua força dramática.	Teatro Glória (rua do Russel, 632, Glória, Rio de Janeiro. Tel. 021/557-5533).	4 de novembro a 6 de dezembro. De 4ª a sáb., às 21h. Dom., às 20h. R$ 15.	É o primeiro espetáculo produzido no Rio por esse grupo fundado há dez anos, em Londrina, Paraná, onde criou um repertório consistente. E por Beckett, sempre.	Em como a obra continua, com inteligência poética, um exercício genial de pessimismo. O dramaturgo resiste ao tempo e às análises ideológicas apressadas.	Perto do teatro, fica o restaurante Barracuda, na Marina da Glória, especializado em frutos do mar. O clima do lugar é bastante romântico.
TEATRO	**Kilocaloria**, de Alexandra Golik e Roberto Pellizari. Direção de André Riot-Sarcey e Roberto Pellizari. Com Alexandra Golik. Produção do grupo Le Plat du Jour.	A história de Erva Doce, apresentadora de um programa de TV dedicado à culinária para obsessivos do emagrecimento. Fora do vídeo, sua única relação afetiva é com uma geladeira que adquire o poder de um ser vivo.	Teatro Anexo Domus (rua Cardeal Arcoverde, 206, Pinheiros, São Paulo. Tel. 011/853-5732. Estacionamento em frente: R$ 5.	Até 20 de dezembro. 6ª e sábado, às 21h. Dom., 20h. R$ 15.	A montagem usa a técnica do *clown*, de sempre cativante anti-realismo, para tratar de uma das neuroses urbanas da atualidade: o inferno dos regimes e a ditadura do ideal de magreza. A peça leva o tema ao absurdo cômico.	Na elegância cênica de Alexandra Golik, atriz com especialização em mímica na França. Ela contracena com a geladeira, um boneco e usa projeções de slides para quebrar a sensação de monólogo. O palco está sempre agitado.	Para quem não quer engordar, há restaurantes japoneses em Pinheiros. Radicalizando o assunto: o vídeo de *Repulsa ao Sexo*, de Roman Polanski, com Catherine Deneuve, que trata de neurose e comida.
TEATRO	**Os 7 Gatinhos**, de Nelson Rodrigues (*foto*). Direção de Moacyr Góes. Com André Valli, Helena Ranaldi, Natália Lage, Thelma Reston e Fábio Sabag, entre outros.	A peça apresenta a família de Noronha, um homem obcecado em assegurar a pureza da filha mais jovem até que ela se case. Os planos desabam quando se descobre que a moça está grávida. Como sempre, Nelson Rodrigues parte do melodrama e do grotesco para chegar a um nível dramático superior.	Teatro Carlos Gomes (pça. Tiradentes, s/nº, Centro, Rio de Janeiro. Tel. 021/224-3602).	De 5ª a dom., às 19h. Até 20 de dezembro.	A montagem de Moacyr Góes comemora o aniversário de 40 anos da peça que, com direção de Willy Keller, estreou no mesmo teatro. É um dos textos do autor mais perturbadores.	É a segunda excursão do diretor pelo universo rodriguiano. Anteriormente, ele dirigiu *Toda Nudez Será Castigada*, com Marília Pêra.	A gafieira Estudantina (praça Tiradentes, 79/81, Centro, Rio de Janeiro. Tel. 021/232-1149) é freqüentada pelos melhores dançarinos de salão da cidade. De 5ª a dom., das 22h até às 4 da manhã. Ingressos: R$ 8.
DANÇA	**A Fase do Pato Selvagem**, do coreógrafo João Saldanha, interpretada por seu grupo, o Atelier de Coreografia. A cenografia é de Maurício Sette e os figurinos são de Francisco Costa.	Para representar a individualidade no comportamento contemporâneo, Saldanha faz uma releitura de texto de Lou-Andréas Salomé, que por sua vez baseou-se na peça *O Pato Selvagem*, de Ibsen, compondo um conto infantil. Além disso, valeu-se de *A Poética do Espaço*, do filósofo Gaston Bachelar, para desenvolver uma coreografia na qual os movimentos dos bailarinos relacionam-se com o espaço cenográfico.	Teatro Villa-Lobos (av. Princesa Isabel, 430, Copacabana, Rio de Janeiro. Tel. 021/541-6799).	De 5 a 15/11. 5ª, 6ª e sáb., às 21h. Dom., às 20h. Ingressos: R$ 15 (inteira) e R$ 7,50 (meia).	João Saldanha é um dos talentos da nova dança brasileira, que vem amadurecendo suas propostas. Neste espetáculo, ele representa uma fábula sem texto num cenário de acrílico, que permite efeitos criativos de iluminação.	Nos figurinos heterogêneos do estilista brasileiro Francisco Costa (atualmente trabalha na Maison Gucci, em Londres), que se preocupou em evidenciar o temperamento e o físico de cada bailarino. A noção de conjunto surge da coreografia.	De 5 a 12 de novembro, o Centro Cultural da Caixa (av. República do Chile, 230) promoverá o Sebo de Arte e Cultura, onde se encontrarão títulos como *A Dictionary of Mythologies*, de Max Shapiro, e *Une Multibiographie*, de Jean Lacouture.

(*) *com Ana Francisca Ponzio*

FOTOS LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / FLAVIO KOLKER/DIVULGAÇÃO / ANGELA DI SESSA/DIVULGAÇÃO / GUTO MUNIZ/CASA DA FOTO/DIVULGAÇÃO / MARCO ANTÔNIO GAMBOA/DIVULGAÇÃO / JUAN STEVES/DIVULGAÇÃO / SILVESTRE/PRENSA TRÊS / ADENOR GODIM/DIVULGAÇÃO / ADELMO LAPA/DIVULGAÇÃO

Mostra de vídeo em SP e remontagem de *A Marca da Maldade* relêem o gênio que Hollywood rejeitou

Por André Barcinski

Com a pobreza criativa do cinema atual, alguns estúdios hollywoodianos estão apelando para o relançamento de antigos filmes. O mais espetacular foi o de *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*), a obra-prima *noir* de Orson Welles, que voltou aos cinemas dos Estados Unidos em uma nova versão remontada por um time de cineastas e pesquisadores, com 16 minutos a mais que o original lançado em 1958 e cerca de 50 mudanças na montagem e trilha sonora. Antes de conhecer essa nova versão, ainda sem data de estréia definida, o público brasileiro pode rever parte da obra de Welles numa mostra que acontece neste mês, no MIS, em São Paulo (*ver quadro*).

Nos últimos quatro anos, uma equipe formada pelo cineasta Rick Schmidlin, por Walter Murch (montador de *O Poderoso Chefão*), pelo técnico de som Bill Varney e por Jonathan Ro-

A Marca da Maldade (à esquerda, Janet Leigh em cena): obra-prima de Welles (no alto)

FOTOS DIVULGAÇÃO

Welles por Ele Mesmo

senbaum, considerado um dos grandes especialistas na obra de Welles, se dedicou a reconstruir o filme, fotograma por fotograma, obedecendo a um há pouco descoberto manuscrito de 58 páginas enviado por Welles ao estúdio Universal, no qual reclamava da "destruição" de sua obra. O manuscrito e toda a história da filmagem e briga pela montagem de *A Marca da Maldade* traçam um panorama da delicada relação entre Welles e Hollywood, na qual o gênio sempre saiu perdendo.

Se hoje Welles tem seu lugar assegurado na lista dos grandes diretores de todos os tempos, as coisas não iam nada bem para ele em 1957: depois do fiasco de *Macbeth, Reinado de Sangue*, em 1948, o cineasta resolveu se exilar na Europa, onde atuou em alguns filmes (*O Terceiro Homem, The Black Rose*) e dirigiu *Othello* e *Mr. Arkadin*. Quando retornou a Hollywood, seu prestígio estava em baixa. "Fiquei um ano sem emprego", disse ao amigo Peter Bogdanovich (cineasta e autor do ótimo livro de entrevistas *Este É Orson Welles*, Ed. Globo). "Eu ficava em casa sentado o dia inteiro, sem fazer nada, só esperando o telefone tocar."

Quem foi ao seu socorro foi Charlton Heston. A Universal o havia chamado para o papel principal de um filme policial chamado *Badge of Evil*. Welles estava cotado para interpretar o vilão. Heston, grande fã de Welles, disse que só toparia se o estúdio deixasse o cineasta reescrever e dirigir o filme. A Universal, sabendo que Welles faria qualquer coisa para voltar a dirigir um filme em Hollywood, convidou-o para dirigir *Badge of Evil*, mas se recusou a pagar por seus serviços de diretor. Welles receberia 125 mil dólares para reescrever, dirigir e atuar no filme.

O roteiro de *Badge of Evil* — depois rebatizado de *Touch of Evil* — não tinha nada de especial: a história se passava na fronteira dos Estados Unidos com o México e envolvia um detetive americano que, em plena lua-de-mel com a esposa mexicana, entrava em conflito com uma gangue de traficantes liderada por um corrupto chefe de polícia. Heston interpretaria o detetive, e Welles faria o bandido.

Welles reescreveu o roteiro e mudou a caracterização de vários personagens, mas a história era o de menos. Ele estava preocupado mesmo com o visual do filme. Depois das dificuldades de produção enfrentadas em *Othello* e *Mr. Arkadin*, ele queria aproveitar os competentes técnicos americanos para fazer um filme totalmente experimental. *Touch of Evil* serviria de teste para um estilo peculiar de narrativa e montagem. Sua idéia era misturar planos-seqüência (cenas longas, filmadas numa única tomada) com outras cenas montadas em planos curtíssimos. Também estava interessado em experimentar com montagem paralela, técnica em que duas cenas distintas são intercaladas para dar a idéia de simultaneidade (recurso usado com maestria, 16 anos depois, por Francis Ford Coppola, no final de *O Poderoso Chefão – Parte 2*).

A cena de abertura de *A Marca da Maldade* é um marco na história do cinema: um plano-seqüência de 4 minutos em que a câmera, montada numa grua, passeia pela cidade mostrando um vulto escondendo uma bomba num carro e depois seguindo Charlton Heston e Janet Leigh numa caminhada por onze quarteirões, até que a bomba explode e mata um mafioso local. Ao longo dos anos, vários diretores copiariam, com algumas variações, aquela famosa cena: Scorsese nunca escondeu que pensou nela quando filmou o lindo plano-seqüência de *Os Bons Companheiros*, e Robert Altman fez uma homenagem a Welles na cena de abertura de *O Jogador*.

O curioso é que Welles nunca pareceu muito orgulhoso da cena. Apesar de ser um mestre de técnica cinematográfica, sempre criticou filmes em que o virtuosismo técnico era usado como exibicionismo, e não como instrumento de apoio à narrativa. "Quando o público está ciente da técnica, é prova da incompetência do diretor", disse a Bogdanovich. Para Welles, a técnica só deveria ser usada de forma subliminar. "Os diretores que eu mais admiro são os menos técnicos — os mais livres desta coisa de que eu sou acusado de ser. Em outras palavras, os filmes de que mais gosto são aqueles menos parecidos com os que eu sou acusado de fazer... os filmes de Ford, Renoir e Pagnol." Uma declaração curiosa, especialmente vinda de alguém que havia reescrito todos os manuais de técnica cinematográfica com *Cidadão Kane*, filme que revolucionou os conceitos de movimento de câmera, composição, montagem e uso de som.

Welles estava feliz durante a filmagem de *A Marca da Maldade*. Apesar da vigilância ferrenha da Universal, tinha total liberdade criativa e vivia recebendo elogios do estúdio, que chegou a falar em contratá-lo para mais quatro ou cinco filmes. Mal sabia ele que seria seu último filme em Hollywood.

A reação dos executivos da Universal foi bem diferente quando viram a primeira versão completa do filme. A montagem paralela de acontecimentos foi o que mais perturbou o estúdio. Naquela época, havia uma obsessão por narrativa linear. Nenhum estúdio queria lançar um filme "difícil" demais para o público médio, e *A Marca...* se enquadrava nessa categoria.

Welles terminou sua montagem e voou para o México, onde começaria a filmar *Don Quixote*. Foi um erro. Em vez de ficar em Hollywood para se certificar de que a Universal não mexeria na montagem, confiou nos executivos, que, afinal de contas, lhe haviam coberto de elogios. Não era a primeira vez que Welles demonstrava uma ingenuidade chocante em negociações com estúdios: em 1942, aceitara ir ao Brasil filmar *É Tudo Verdade*, logo depois de ter entregue à RKO sua versão de *Soberba*. O estúdio cortou 44 minutos do filme e modificou o seu final.

Welles percebeu — tarde demais — o equívoco que havia cometido com *A Marca...* O estúdio remontou o filme de forma linear. Também contratou outro diretor para filmar algumas cenas de ligação, "para tornar a história mais compreensível", como disse um dos executivos. Quando Welles assistiu à nova versão, ficou furioso. A Universal havia cortado quase 20 minutos do filme e colocou o título e créditos sobre a magistral seqüência de abertura. O que deveria ser um incrível experimento em composição e montagem havia sido transformado num mero filme policial. Um filme de Orson Welles, é verdade, mas bastante diferente da versão com que ele havia sonhado.

A versão cortada — com 96 minutos — foi lançada nos Estados Unidos em fevereiro de 1958 e logo desapareceu das telas. A crítica norte-americana reconheceu sua beleza visual, mas, de maneira geral, a reação foi negativa. Na França, no entanto, François Truffaut e seus amigos dos *Cahiers du Cinéma* vibraram.

Por quase 30 anos, várias gerações de cinéfilos apreciaram a versão de 96 minutos de *A Marca...* sem saber da história por trás de sua remontagem. Em 1975, um episódio reabriria o debate em torno do filme: um professor de cinema da Universidade da Califórnia em Los Angeles (Ucla) solicitou à Universal uma cópia do filme para mostrar a seus alunos. Como todas as cópias disponíveis para circulação estavam emprestadas, o estúdio tirou do baú uma cópia velha e mandou para a universidade. O professor quase caiu de costas quando percebeu que a cópia continha várias cenas "inéditas".

Muitos acharam que aquela era a versão original. Na verdade, tratava-se de uma cópia montada pelo próprio estúdio. Pelo menos os 16 minutos cortados estavam lá. A nova versão foi lançada em vídeo e

Tudo é Welles

A Marca da Maldade, remontagem do filme de Orson Welles de 1958, ainda não tem previsão de estréia no Brasil. De 19 a 22 deste mês, a Continental Home Video, que está lançando uma caixa com cópias novas de várias obras do diretor, promove a mostra *Este É Orson Welles*, no MIS, em São Paulo, com *Cidadão Kane, Três Casos de Assassinato, Soberba, O Estranho, Retorno a Glennascaul, Othello, O Processo* e *Macbeth, Reinado de Sangue*. Também neste mês deve estrear *Tudo É Brasil*, de Rogério Sganzerla (*ver reportagem nesta edição*), sobre a vinda do cineasta ao país. No exterior, Tim Robbins está filmando *The Cradle Will Rock*, baseado num musical de teatro de Welles, e George Hickenlooper está adaptando *The Big Brass Ring*, roteiro de Welles. Estão em andamento outras produções relativas ao diretor

No alto, Charlton Heston e Janet Leigh – nos papéis de Mike Vargas e Susan Vargas, respectivamente – em *A Marca da Maldade*, um policial que se passa na fronteira entre o México e os Estados Unidos. À esquerda, Orson Welles com Janet Leigh, já durante a sua longa peregrinação extra-Hollywood

FOTOS DIVULGAÇÃO / KENJI HONDA/AE

Acima, o cartaz promocional do filme cuja primeira versão, de 1948, teve edição simplificada e deturpada por Hollywood, que cortou 16 minutos, fez cerca de 50 mudanças na montagem e na trilha sonora e tornou a narrativa linear. Abaixo, à direita, Orson Welles em uma de suas fotos mais conhecidas: o mais controverso diretor da história do cinema, que já havia apavorado os Estados Unidos com a narração radiofônica de *A Guerra dos Mundos* (de H. G. Wells), estreou, aos 25 anos, com *Cidadão Kane*. O filme causou controvérsia por contar a vida de um magnata da imprensa: o empresário William Hearst, que julgou ter inspirado o protagonista, tentou proibir a sua exibição. Não teve sucesso, mas a censura a Welles acabou vingando por outros motivos: devido ao naufrágio comercial de *Cidadão Kane*, ele nunca mais teria a mesma liberdade criativa

FOTOS DIVULGAÇÃO / NICOLAS TIKHOMIROFF/MAGNUM PHOTOS

CINEMA

exibida em universidades e cineclubes (*no Brasil, foi lançada recentemente pela CIC Vídeo*). Mas ainda não era a versão de Welles. Para isso, era preciso encontrar o verdadeiro mapa do tesouro, o manuscrito do diretor, que havia desaparecido nos arquivos da Universal.

Em 1992, o chefão da Universal, Lew Wasserman, ligou para o pesquisador Jonathan Rosenbaum dizendo que havia descoberto um caderno de anotações de Orson Welles. Era o manuscrito. O caderno continha instruções detalhadas sobre a montagem e o som de *Touch of Evil*. Parecia que Welles já antecipava que o manuscrito serviria, no futuro, para que alguém reconstruísse sua obra. Usando a cópia encontrada em 1978, a equipe de Rosenbaum começou a trabalhar: primeiro, tiraram os créditos e o título da seqüência de abertura. Depois, refizeram a montagem paralela de várias cenas, inverteram a ordem de algumas seqüências e modificaram toda a trilha sonora. Estava pronto o verdadeiro *A Marca*...

É o fim do mistério. Pelo menos desse mistério, já que a carreira de Welles está cheia de enigmas semelhantes. Schmidlin lembra que o maior de todos pode ser desvendado – pasmem – no Brasil: trata-se da cópia integral de *Soberba*, que ninguém (com exceção de Welles e de alguns colaboradores) viu. "Quando Welles estava no Brasil, seu montador lhe enviou uma cópia de *Soberba*", conta Schmidlin. "Não há registro de que ele tenha trazido essa cópia de volta para os Estados Unidos." Ou seja, os 44 minutos inéditos do filme podem estar apodrecendo em algum armário em *terra brasilis*. Alguém se habilita? ■

Acima, recebendo de François Mitterrand a Legião de Honra, em Paris, em 1982; abaixo, com Charlton Heston em cena de *A Marca da Maldade*: Orson Welles era sempre notícia, fizesse o que fizesse. Ele tinha charme, carisma, um imenso talento, vivia com prazer e trabalhava com vontade. Mesmo tendo de desempenhar o papel de marginal que a grande indústria cinematográfica lhe reservou, o fez com persistência, elegância, sem choramingar no ombro de ninguém

Marcas da Maldade

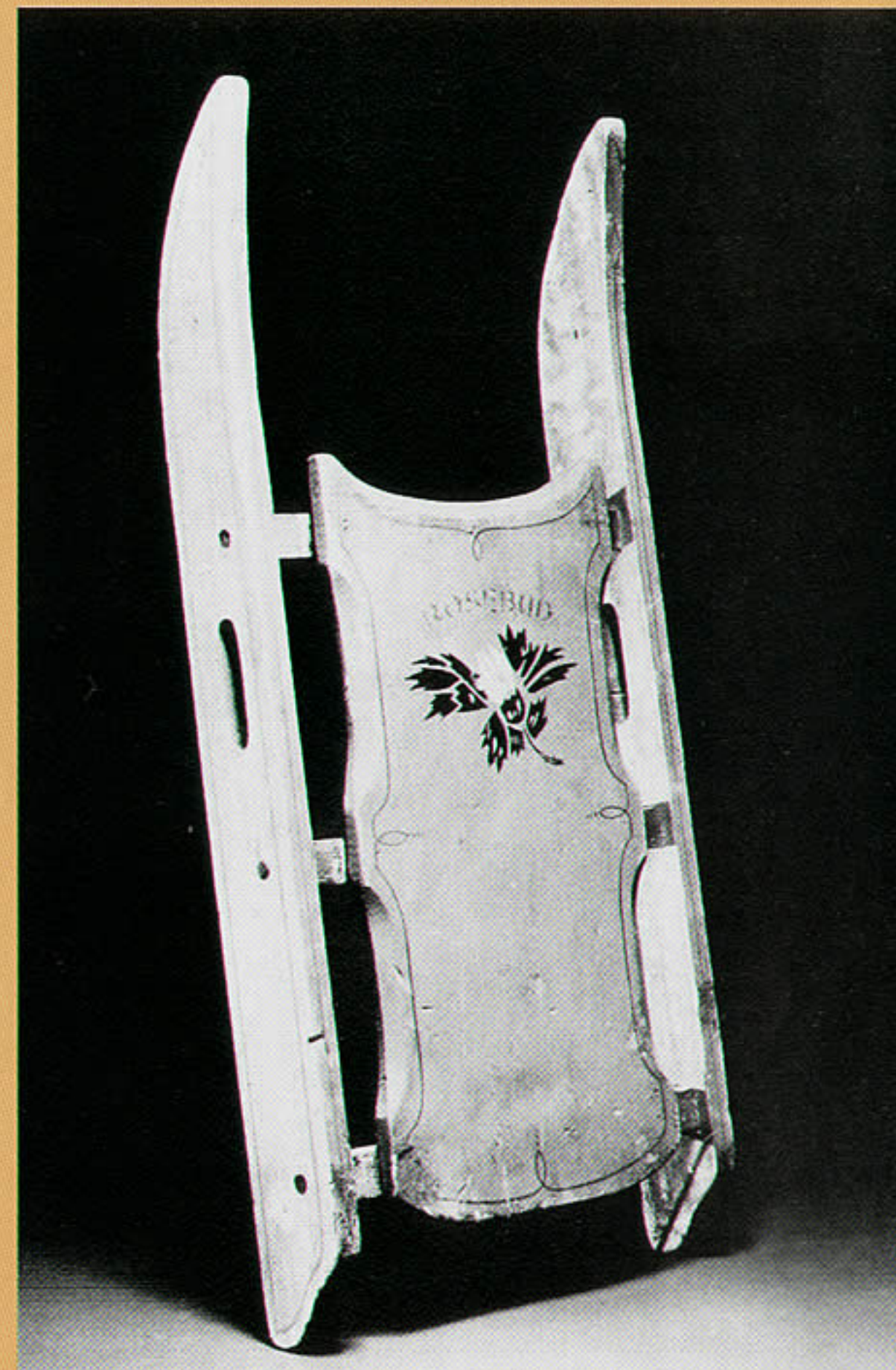
As feridas da guerra do homem contra a indústria

Por José Onofre

Orson Welles é o malsucedido mais bem-sucedido do cinema, talvez de todo o show business. Nenhum outro cineasta sofreu tantas intervenções dos produtores nem teve tantos filmes remontados à sua revelia como ele. Depois de *Cidadão Kane*, sua carreira é uma seqüência de baixos e meio-baixos, qualquer um deles capaz de reduzir seu autor a pó. Mas Welles tinha três coisas que o tornavam invulnerável. A primeira era sua carreira no rádio e a feitura de *Cidadão Kane*; a segunda era uma carreira de ator; a terceira era ser um assunto permanente da mídia, mesmo que fosse para falar mal dele. Ele não tinha um perfil decadente na realidade ou nos filmes. Era capaz de criar e interpretar cabotinos, farsantes, charlatães e corruptos, mas tinha uma integridade artística e pessoal que não cedia aos transtornos e desastres que se acumulavam ao seu redor. Seu humor, sua ironia e seu ceticismo não mostravam um grama de amargura ou ressentimento. Se os tinha, não incluiu em seu repertório.

Marlene Dietrich dizia que, depois de conversar com ele, sentia-se como "uma planta que tivesse sido regada". Outros partilhavam essa sensação, e não é de se estranhar. Orson Welles era famoso por seus filmes, por sua acidentada vida em Hollywood e por seus grandes momentos como ator, mas havia sido um homem de rádio e sabia manter uma platéia cativa com seu humor, suas histórias, tudo apresentado com charme e carisma insuperáveis. Sedutor nato, poderia ter sido um grande político ou um vendedor magnífico. Espírito renascentista com uma linguagem moderna, ocupava uma posição diferente da de outros artistas e tinha uma cultura eclética que, para alguns amigos (e para ele mesmo), só aumentou suas dificuldades de diálogo com os produtores de Hollywood. Welles, depois de dirigir *Cidadão Kane*, começou a ser rejeitado por Hollywood. Quando percebeu, as portas estavam se fechando. Orgulhoso, ficou só. Queria ver Hollywood de joelhos. Não viu. Continuou brigando e levando uma vida de superestrela, o que agravou a sua situação e aumentou a corrente de fofocas contra ele. Era audacioso e criativo, e isso afastava os produtores, convencidos de que seu negócio era entretenimento, e não arte. Ao desistir de Hollywood e ir para a Europa, no final dos anos 40, Welles trocou um sistema viciado e avesso a novidades – mas profissional, financeira e comercialmente resolvido, com um nível técnico sem igual – pelo seu oposto. Lá não encontrou produtores ambiciosos cheios de projetos e de dinheiro. Ele diria, em entrevista ao crítico e diretor Peter Bogdanovich, anos depois, que essa transferência fora um erro.

O cinema norte-americano não deixou de evoluir, como arte, em razão da perda de Welles. Na década de 50 houve grandes momentos de veteranos (John Ford, Howard Hawks, William Wyler, Raoul Walsh, Douglas Sirk, entre outros) e das duas gerações seguintes (Vincent Minnelli, Joseph Mankiewicz, Billy Wilder, Nicholas Ray, Samuel Fuller, John Huston, Robert Aldrich, Richard Brooks, Don Siegel, John Sturges, George Stevens, Elia Kazan e tantos outros). Mas foi uma evolução lenta, dentro do sistema. Uma ruptura e um avanço, como Welles conseguia com facilidade, isso não ocorreu mais em Hollywood.

O fato é que Welles é considerado o grande gênio do cinema dos anos 40 aos 70, e *Cidadão Kane* foi considerado o melhor filme do século, o que significa o maior filme da história do cinema (que tem mais ou menos cem anos de idade). Quanto ao gênio de Welles, não há muito o que dizer, ele já foi para o cânone do cinema como tal e como tal ficará. Mas classificar *Cidadão Kane* como melhor filme do mundo é desconhecer a história do cinema e a história de Orson Welles. Foi uma votação sentimental e um pouco induzida, como acontece nessas votações para melhor isto ou melhor aquilo. Vale pela homenagem. Mas *Cidadão* não é o melhor filme da história do cinema, nem sequer o melhor filme de Welles. O melhor filme de Welles talvez seja esse incompleto *The Other Side of The Wind* ou o agora remontado *A Marca da Maldade*. Há quem aposte em *The Chimes at Midnight*. E todos estarão certos e errados, e se abrirá uma nova polêmica em torno, isto sim, do mais controverso diretor da história do cinema. Talvez seu melhor personagem não tenha sido Charles Foster Kane ou Hawk Quilan ou Falstaff, mas o próprio Welles. Não que ele seja um farsante, ele é legítimo, como mostra o livro *Este é Orson Welles* (Ed. Globo), dez anos de conversas gravadas com Bodganovich. Mas ele acabou tendo de viver o papel de marginal a que se condenou quando abandonou Hollywood, na década de 40. Mesmo tendo se arrependido dessa decisão, 30 anos depois, ele viveu seu papel com elegância, persistência, sem choramingar no ombro de ninguém. Ativo até o fim, fez de tudo para terminar as filmagens do já mítico *The Other Side of the Wind*. Mítico não porque Welles criasse expectativas em torno dele, mas porque, logo depois de sua morte, as especulações sobre o filme cresceram, o que voltou a acontecer agora, com a remontagem de *A Marca da Maldade*. Sempre foi assim com Welles, qualquer coisa que fizesse virava notícia. Ele tinha charme, carisma, um imenso talento, vivia com prazer e trabalhava com vontade. Como dizia John Huston: os titãs morrem e deixam o mundo para o homem.

Acima, o célebre trenó de *Cidadão Kane*, outro dos inesquecíveis legados de Welles (na página oposta)

FOTOS SIPA PRESS / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

Será Tudo Verdade?

Tudo É Brasil, uma colagem documental de Rogério Sganzerla, com estréia prevista para este mês, pode ajudar a elucidar o mistério que cerca a vinda de Orson Welles ao país em 1942

Por André Luiz Barros

Tudo É Brasil, décimo filme de Rogério Sganzerla, é uma colagem documental de uma obsessão pessoal que tem nome: Orson Welles. Mais especificamente: Welles e sua curta e confusa, embora esclarecedora, passagem pelo Brasil. Há pelo menos vinte anos Sganzerla lê, pesquisa, discute e investiga a biografia do diretor norte-americano a fim de desvendar esse enigma que envolveu, em 1942, os governos de Franklin Roosevelt e de Getúlio Vargas, o magnata Nelson Rockfeller e a idéia de produzir, com imagens de jangadas cearenses e samba carioca, o semidocumentário *It's All True* (*É Tudo Verdade*).

No delicado ano de 1942, em plena Guerra Mundial, aliaram-se as forças dos adversários do "gênio precoce" que Welles ousara ser — representadas pelos seus inimigos ideológicos e pelos bem-intencionados (entre aspas) promotores da política de boa vizinhança norte-americana, que queriam usar o cinema como simpático elo cultural com os latino-americanos. A intenção deles, segundo Sganzerla, era deixar longe de Hollywood, por razões políticas e de mera vaidade, o genial autor de *Cidadão Kane*, de 1941, brilhante panorama do poder na mídia. Mandaram-no para o Brasil com o objetivo de produzir um filme com roteiro indefinido e que nunca seria concluído.

É essa a matéria-prima histórica de *Tudo É Brasil*, bem documentada em raras fitas que contêm os programas de rádio que Welles transmitia ao vivo do Brasil para emissoras norte-americanas e brasileiras e em cenas rodadas pelo diretor e aproveitadas em curtas-metragens pela RKO, com belas panorâmicas do Rio da época. Há, ainda, depoimentos dos membros da equipe de *É Tudo Verdade*, como o produtor Richard Wilson, e do descobridor de todo o material do filme inacabado nos estúdios

Sganzerla (no alto, à esquerda): crônica do exílio de Welles no Brasil de Grande Otelo (à direita, em cena do filme *É Tudo Brasil*)

FOTO EDUARDO SIMÕES

FOTO DIVULGAÇÃO/RIOFILME

Carmem Miranda, a falsa baiana de origem portuguesa, e Grande Otelo (à direita) eram expoentes de uma cultura que, para Orson Welles, ora pareceu exótica, ora pareceu ampla demais para ser entendida. "O produtor Richard Wilson confirma no filme que Welles tinha uma enorme preocupação de gravar e documentar tudo sobre o Brasil (...) e chegou a contratar, com seu dinheiro, uma equipe de pesquisadores brasileiros para ajudá-lo", diz Sganzerla. Essa pesquisa resultou em um filme inacabado, cujo propósito nunca ficou bem claro. A solução do mistério pode passar pelo estrago causado por Welles em Hollywood com *Cidadão Kane*, feito um ano antes de sua vinda ao Brasil (à direita, o cineasta no país, em 1942)

O Que e Quando

Tudo É Brasil, décimo filme de Rogério Sganzerla, com 86 minutos de duração. Estréia prevista para este mês. Apoio cultural do Ministério da Cultura

da Paramount, o diretor Bill Krohn. Uma atração a mais é uma das últimas falas do ator Grande Otelo — que participou das filmagens de 1942 e morreu em 1993 —, com o compositor Herivelto Martins.

"Welles veio fazer o filme no Brasil sem remuneração alguma. Por tudo o que já pesquisei, creio que aquilo foi uma armadilha de seus adversários em Hollywood. O filme era uma encomenda do governo norte-americano e, por razões políticas, nunca foi concluído", diz Sganzerla, que, em 1985, já tinha visitado sua obsessão com o também documental *Nem Tudo É Verdade*.

O novo filme — que é lançado no ano do 30º aniversário do clássico *O Bandido da Luz Vermelha*, do mesmo Sganzerla — começa com uma cena que resume uma época: Carmem Miranda cantando *O Que É Que a Baiana Tem?*, no filme *Banana da Terra*, em 1938. A estréia da portuguesa tornada baiana no cinema coincidiu com a estréia de Dorival Caymmi. Sganzerla gosta desses pontos de convergência histórica, em que tudo conspira "a favor". No caso da vinda "oficial" de Welles ao Brasil, deu-se o contrário: se se pode usar a palavra *conspirar*, a conspiração era "contra". "Ele tinha feito um terremoto em Hollywood com *Cidadão Kane* e, em 1938, tinha abalado o país com a transmissão radiofônica fictícia de *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells. No mesmo ano em que, com sua voz famosa que tinha em Roosevelt um admirador, simulava a invasão da Terra por perigosos alienígenas, acontecia o encontro de Hitler e Mussolini em Munique, retratado em *O Grande Ditador*, de Chaplin", diz o cineasta. Alinhavando, com fatos aparentemente desconexos, o espírito e os significados de uma época, Sganzerla reconstitui na tela, em ritmo fragmentado, a sua tese sobre os inimigos de Welles — e também a idéia que se fazia, acima do equador, do Brasil.

Os raros trechos radiofônicos de Welles que descrevem instrumentos brasileiros num diálogo com Carmem Miranda são exemplares do encontro de duas culturas. São trechos que o produtor Dick Wilson, assistente de direção de *Cidadão Kane*, guardava em sua garagem, em San Francisco, e foram cedidos a Sganzerla. A cultura brasileira ora lhe parece exótica e, portanto, diminuida, ora é ampla demais para que ele a entenda. "O produtor Richard Wilson confirma no filme que Welles tinha uma enorme preocupação de gravar e documentar tudo sobre o Brasil, encheu um quarto só com material daqui — discos, películas, iconografia, etc. — e chegou a contratar, com seu próprio dinheiro, uma equipe de pesquisadores brasileiros para ajudá-lo", diz o cineasta.

Sobre a estada brasileira de Welles, de 8 de fevereiro a 30 de julho de 1942, o diretor arrisca interpretações mais ousadas. "Pesquisando, cheguei à conclusão de que o projeto do *It's All True*, que tinha Nelson Rockfeller como produtor, ficou inacabado por causa de uma intervenção do pintor Portinari, que fazia parte do programa cultural de intercâmbio e vendeu vários quadros ao magnata. Ele acusou Welles por um fato banal: ter urinado em público numa rua de Ouro Preto. Foi uma forma de atacá-lo e de desvalorizar seu filme brasileiro. Ora, era a primeira grande viagem de Welles para um lugar tão diferente, e ele passou mal algumas vezes. A cena era nada em comparação com seu trabalho. Mas Welles foi atacado pelo FBI, que o considerava de esquerda, e pelo Partidão, que o considerava *out*. Sessenta anos depois, posso dizer que acho o Portinari um pintor péssimo, com cara de seminarista ou stalinista", diz ele, que gastou quatro anos e US$ 600 mil no filme e pretende escrever mais um capítulo da sua obsessão wellesiana: o livro *O Amigo do Rio*, apelido de Welles na passagem por aqui. ❚

FOTOS DIVULGAÇÃO/RIOFILME / KENJI HONDA/AE

O mau da fita e o cine luso

O Centro Cultural São Paulo homenageia o ator José Lewgoy e mostra novos filmes de Portugal. Por Jefferson Del Rios

José Lewgoy, um grão-senhor entre os atores brasileiros, embora apareça quase sempre nas telas como o maior dos vilões, terá, neste mês, uma retrospectiva de seus filmes promovida pelo Núcleo de Cinema e Vídeo do Centro Cultural São Paulo. Não foi fácil organizar a mostra: são 50 anos de uma carreira que começa nas paródias da Atlântida – *Carnaval de Fogo* (1949), *Matar ou Correr* (1954) –, atravessa o cinema novo e chega à inquisição portuguesa, em *O Judeu*, de Tom Job Azulay. O ciclo, de 17 a 29 deste mês, inclui um depoimento do próprio Lewgoy, dia 19, às 20h30. Tanto a reapresentação dos filmes quanto o testemunho do ator historiam a cinematografia nacional e desvendam um pouco o artista que a simboliza. Gaúcho, descendente de judeus russos, Lewgoy é intérprete e, ao mesmo tempo, personagem do ofício. Quando a câmera do diretor Carlos Manga o focalizou, na companhia de Oscarito, em *Matar ou Correr*, a comédia ganhou, definitivamente, um público já simpatizante desde *Aí Vem o Barão*, *Aviso aos Navegantes*, *Carnaval em Caxias* e o melodrama policial *Amei um Bicheiro*. Lewgoy, com o bigode fino à la Gilbert Roland (impassível bandoleiro de faroestes dos anos 50 e 60) e um olhar sonolento sobre o adversário, era o mais simpático mau da fita, como dizem os portugueses. Será interessante contrastar um período que na verdade exigiu pouco do sofisticado ator (com experiência teatral e curso de interpretação nos Estados Unidos) com trabalhos mais complexos. Sobretudo o extraordinário *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, aí sim verdadeiros duelos de interpretação envolvendo ele, Jardel Filho, Paulo Gracindo e Paulo Autran. Felizmente, para equilíbrio da obra, que tem ainda a atriz Glauce Rocha, há um empate perfeito. Interpretando Vieira, um caudilho populista do Terceiro Mundo, Lewgoy tem cenas antológicas.

É esse veterano que estará no Centro Cultural São Paulo (maiores informações pelo tel. 277-3611, ramal 279), hoje um pólo de cultura cinematográfica. O Núcleo de Cinema, coordenado por Plácido de Campos Jr., comprovou, entre setembro e outubro, que o moderno cinema de Portugal tem boa aceitação, embora geralmente se diga o contrário. Cerca de 4 mil pessoas acompanharam a retrospectiva *Manoel de Oliveira e Cinema Português Contemporâneo* (média de ocupação diária da sala: 70%). Uma pesquisa revelou serem espectadores de nível universitário, de até 35 anos, sensíveis não só à obra caudalosa de Oliveira, mas também, e muito, aos novos realizadores. É o caso de *Corte de Cabelo* (Joaquim Sapinho), *A Comédia de Deus* (João César Monteiro), *Três Irmãos* (Tereza Villaverde), *Mortinho para Chegar a Casa* (Carlos da Silva), *Adeus Pai* (Luís Filipe Rocha), *O Testamento do Senhor Nepomuceno* (Francisco Manso). Filmes criativos, realizados com técnica avançada e apresentando intérpretes como Maria de Medeiros, melhor atriz no Festival de Veneza, em 1994, por *Três Irmãos*. Ainda que atropelada por avalanches de fitas iranianas e enigmas assemelhados do Oriente – tidos e havidos como geniais, sempre –, mesmo assim essa cinematografia chegou ao coração da platéia. Mas não aos planos dos exibidores. Em compensação, o crítico Leon Cakoff pretende apresentar brevemente um lote de novidades no seu programa *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*, na TV Cultura. É uma navegação artística digna de atenção.

Acima, Maria de Medeiros, atriz de *Três Irmãos*. Ao lado Glauce Rocha, Jardel Filho e José Lewgoy em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.

FOTOS PRENSA TRÊS / DIVULGAÇÃO

Papai Disney Tinha Razão

A crise internacional deixou claro para a indústria norte-americana que o filme do novo milênio é o desenho animado

O "efeito saquê" (a crise na Ásia), o "efeito vodca" (a crise na Rússia) e o "efeito tequila" (a crise na América Latina) não chegaram a dar um porre em Hollywood – pelo contrário, esse perigoso coquetel de cataclismos financeiros contribuiu para lançar sobre a indústria o jato final de sobriedade e realismo pelo qual ela clamava havia muito tempo.

Afinal, Ásia, Europa Central e América Latina eram (e ainda são) os mais fortes candidatos à salvação da lavoura, os mercados mais promissores e menos explorados cuja demanda reprimida ou nem sequer sonhada iria possibilitar a expansão da indústria norte-americana do entretenimento até limites jamais imaginados, nas primeiras décadas do próximo século.

Os estúdios já sonhavam com *megamultiplexes* combinados com parques temáticos (como o ambicioso, mas ainda discreto, projeto que a Universal inaugurou em Pequim, em outubro), bilhões de novos domicílios servidos por redes de televisão interativa, dezenas de novos canais de filmes por assinatura. Mais que isso: Hollywood já sonhava com um universo em que, graças a um mercado dessas proporções, projetos com custos acima de US$ 200 milhões, estrelados por astros com cachês de US$ 25 milhões por filme (mais participação nos lucros), seriam não apenas viáveis, mas até sensatos.

No atual clima de ressaca, a corrida pela aspirina revelou que: 1. o bom orçamento é o que se paga com facilidade; 2. o bom astro é o que não pesa no bolso do produtor – e no custo de um filme; 3. o filme ideal é o que custa pouco, rende muito e é estrelado por astros baratos, incansáveis, versáteis e de alta rentabilidade.

Em outras palavras: o filme do novo milênio, pós-ressaca financeira, é o desenho animado. Ou seja: papai Walt Disney estava certo. Tão certo que, hoje, todo estúdio que se preza investe na animação: a Warner repescou seus personagens clássicos – Pernalonga, Papa Léguas – e criou toda uma nova divisão para gerar projetos na área; a Fox criou um estúdio em Phoenix e já colheu bons resultados com *Anastasia*; a Paramount está explorando os personagens criados pelas redes de televisão – MTV, Nickleodeon – de sua empresa-mãe, a Viacom.

E, enquanto Disney e sua cria, DreamWorks, disputam palmo a palmo o bravo mundo novo criado pela vanguarda do gênero, a animação digital (com lançamentos quase simultâneos e quase idênticos, *A Bug's Life* e *ANTZ*), a Universal descobre, enfim, um modo de aderir à tendência: transformando em animação digital seu acervo de personagens clássicos do filme de terror, como a Criatura de Frankenstein, Lobisomem, Múmia e o Monstro da Lagoa Negra.

Os filmes são uma parceria com a Industrial Light and Magic, de George Lucas, e começarão a chegar às telas em outubro de 2000, puxados por uma versão digital de *Frankenstein*. Cada projeto está orçado em US$ 80 milhões – uma banalidade numa era em que US$ 100 milhões já não espantam ninguém –, mas tem direitos solidamente ancorados na empresa e astros incansáveis, que não reclamam e não exigem participação nos lucros. "É um projeto que faz sentido para o estúdio", diz Casey Silver, presidente da Universal. "Estamos recolocando diante de uma nova platéia os personagens que construíram esta casa. E, ao mesmo tempo, estamos reciclando o nosso acervo." ❚

ANTZ, da DreamWorks: modelo de filme que custa relativamente pouco, rende muito e é estrelado por astros incansáveis. A opção por desenhos animados é uma tendência visível em Hollywood: no momento, vários estúdios investem em produções do gênero. A Warner recuperou personagens como Pernalonga e Papa Léguas, a Fox já obteve bons resultados com *Anastasia*, e a Paramount está explorando personagens criados pela televisão

FOTO VIP/DIVULGAÇÃO

Depois de Hamlet

As novas adaptações shakespearianas anunciadas por Kenneth Branagh

Kenneth Branagh volta a seu terreno favorito: Shakespeare. No que talvez seja o mais ambicioso pacote de projetos inspirados pela obra do Bardo, ele acaba de fechar acordos de financiamento e distribuição para produzir, roteirizar, dirigir e estrelar cinco filmes baseados em suas peças. Os três primeiros deverão ser *Trabalhos de Amor Perdidos* – que começa a ser filmado no ano que vem, com "um elenco jovem e internacional" – e novas versões de *Macbeth* e *Como Gostais*. – ANA MARIA BAHIANA

Enfarte kitsch

***A Grande Noitada*, que deve estrear neste mês, marca a volta de Denoy de Oliveira**

Depois de três anos de filmagem no histórico estúdio Embrafilme, *A Grande Noitada*, de Denoy de Oliveira, deve entrar em cartaz neste mês. O diretor fez sucesso com seu filme de estréia, *Amante Muito Louca* (1973), e já não filmava longas-metragens desde *Baiano Fantasma* (1984). *A Grande Noitada* narra a jornada do industrial Tristão (Othon Bastos), que, numa ida à ópera, se envolve com a manicure Mimi (Sílvia Pompeo), sofre um enfarte e morre. Mimi recorre à ajuda de dois amigos (Luciano Chirolli e Augusto Pompeo) para livrar-se do corpo. Repleto de situações fantásticas e assumidamente kitsch, o filme traça um panorama da noite suburbana paulistana. – RODRIGO BRASIL

Maria Alice Vergueiro e Othon Bastos em cena: panorama da noite suburbana paulistana

O festival da diversidade

6º Mix Brasil exibe filmes de temática homossexual em várias capitais brasileiras

Hide and Seek, **de Su Friedrich: destaque**

O 6º Mix Brasil exibe – em SP (5 a 15 deste mês, no Centro Cultural SP), Rio de Janeiro (13 a 19, no Espaço Xis), Brasília (19 a 22, no Cine Brasília), Recife (23 a 25), Salvador (26 a 29) e Curitiba (até o dia 5) – filmes e vídeos de temática homossexual. Alguns destaques: *Pierre and Gilles, Love Stories* (1997), de Mike Aho, *Hide and Seek* (1996), de Su Friedrich, e *Dandy Dust* (1998), de A. Hans Scheirl, biografia não-autorizada de Jodie Foster. O patrocínio e o apoio cultural são das Secretarias de Cultura do Paraná e de SP, entre outros.

Combustão estelar

Mel Gibson quer dirigir Brad Pitt numa nova versão de *Fahrenheit 451*

Mel Gibson segue do set de *Motel* diretamente para as filmagens de um novo *Fahrenheit 451*, que ele está produzindo e vai dirigir. Para o papel principal – o do bombeiro/incendiário de livros em crise de consciência –, Gibson quer Brad Pitt. A relutância do jovem ator, contudo, pode levar Gibson a repetir *Coração Valente* – premiado com cinco Oscars, entre os quais o de Melhor Filme –, quando ele foi obrigado a atuar na frente e atrás das câmeras como forma de garantir o investimento dos financiadores. – AMB

FOTOS DIVULGAÇÃO

UM BOM B DE BRUNO BARRETO

O mais norte-americano dos diretores brasileiros reafirma suas qualidades em *Entre o Dever e a Amizade*, um filme sem erros nem ousadias

Por Luiz Carlos Maciel

Um letreiro final de *Entre o Dever e a Amizade* (*One Tough Cop*), de Bruno Barreto, avisa que todos os personagens são fictícios, com exceção do protagonista Bo Dietl. A afirmação, porém, não é totalmente correta. Não há exceção. Embora Bo seja um ex-policial de Nova York (e, incidentalmente, produtor-executivo deste filme que glorifica seus feitos), seu personagem, vivido por Stephen Baldwin, também é uma ficção – uma *pulp fiction*, para ser exato.

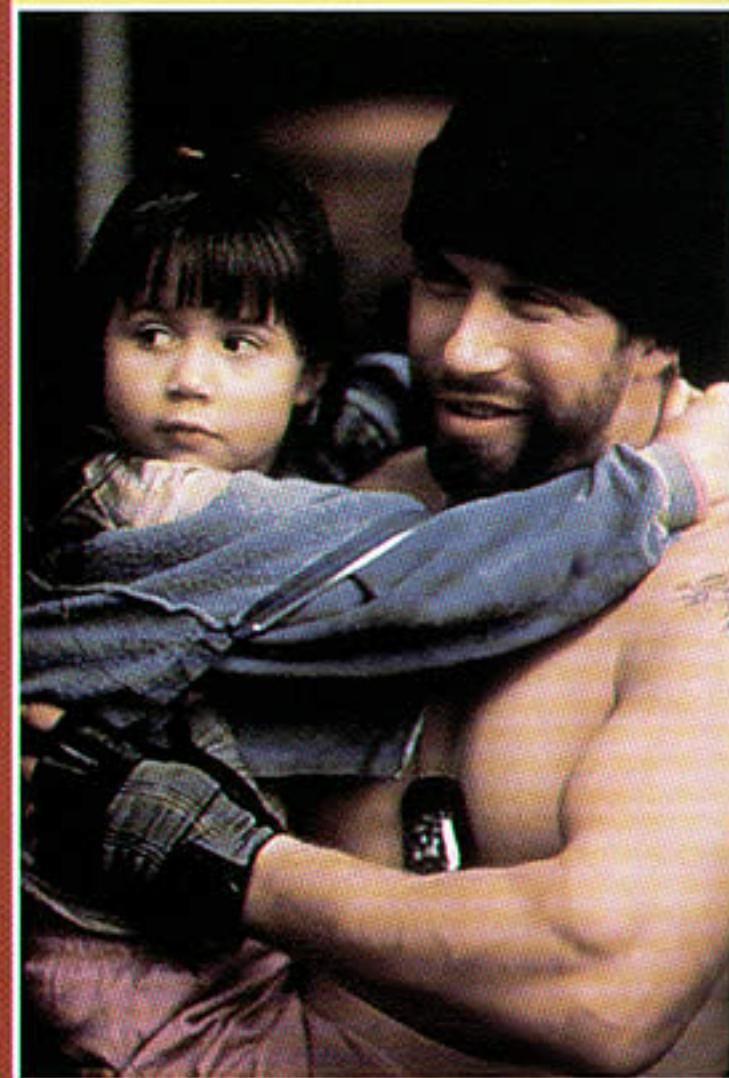
Isso fica claro nas duas primeiras seqüências, que apresentam o herói. Bo é um tira que prende vagabundos no Harlem e é um exemplo de coragem e desprendimento, capaz de arriscar a própria vida para salvar uma garotinha, a própria filha do bandido. Em suma: um policial exemplar.

Nova York é uma cidade violenta, particularmente o Harlem, que é a jurisdição de Bo, e todo mundo no filme é pra lá de violento, a começar pelo próprio herói, que, apesar de seus bons sentimentos, dá porrada e dispara tiros sem maiores embaraços.

O único problema é que ele tem uma origem pobre, cresceu num universo em que o crime organizado é um estilo de vida e no qual seus amigos de infância, ao contrário dele, seguiram um caminho à margem da lei. O principal desses amigos, o mais íntimo, com quem ele troca beijos no rosto toda vez que se encontram, é Richie La Cassa, que se tornou membro da máfia enquanto Bo se tornava policial. Richie o ajuda a resolver o caso de dois negros que torturaram e estupraram uma freira, enquanto Bo retribui envolvendo-se sexual e sentimentalmente com uma namorada do amigo, Joey.

Bo também tem um parceiro, Duke, alcoólatra e jogador que deve bastante dinheiro a Frankie Hot, o bandido que é o principal vilão da história. Os outros vilões são agentes do FBI que querem obrigá-lo a trair o amigo de infância. Provocado por Frankie Hot, Duke o agride com violência e acaba sendo morto a tiros pelo bandido. Bo deseja vingá-lo, mas Richie, ressentido com o amigo por causa da namorada, interfere. No confronto final, Bo larga a arma para evitar que Richie seja ferido; Richie retribui, evitando que Frankie Hot atire em Bo, e acaba sendo mortalmente ferido por Frankie.

Apesar de tudo, a amizade entre os dois homens prova, assim, estar acima de qualquer diferença entre eles. Essa é a simpática premissa do filme. Nada do que acontece, porém, perturba muito o policial durão. O personagem não experimenta conversão nenhuma, apesar de perseguido pelo FBI e de ter tido seu amigo de infância e seu parceiro mortos pela violência urbana. A violência, a porrada e a morte fazem parte essencial da ordem natural das coisas, pelo menos em Nova York, ou pelo menos no Harlem, e é apenas adequado que sejam aceitas serenamente. Nada abala Bo. Há uma ausência total de progressão no protagonista, o que contamina o filme com uma desconfortável sensação de imobilidade dramática.

A tentativa dos agentes do FBI de tirá-lo da polícia não dá em nada. No fim do filme, Bo conserva seu emprego de tira e pode namorar à vontade a ex-amante de seu amigo de infância morto. A direção de Barreto – indicada pelo roteirista Jeremy Iacone para os produtores –, como sempre, se distingue pela correção artesanal e pela competência profissional. A decupagem das cenas, as posições de câmera, os enquadramentos, os movimentos internos e externos, etc. tornam o filme caligraficamente limpo, sem erros nem ousadias. Em se tratando de um brasileiro, tais qualidades são exatamente as que conquistaram para Barreto uma posição inédita no universo do cinema comercial norte-americano. *Entre o Dever e a Amizade* não é tão bom quanto *Atos de Amor* (*Carried Away*) ou *O Que É Isso, Companheiro?*, mas reafirma essas qualidades do seu diretor.

Stephen Baldwin em cena: embalando uma amizade maculada num filme caligraficamente limpo

Entre o Dever e a Amizade (*One Tough Cop*), de Bruno Barreto. Com Stephen Baldwin, Chris Penn, Michael McGlone e Gina Gerson. Estréia prevista para este mês

FOTO COLUMBIA/TRISTAR

Os Filmes de Novembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**A Vida de Jesus** (*La Vie de Jésus*, França, 1996), 1h36. Drama.	Bruno Dumont faz seu primeiro longa-metragem.	O elenco é formado por atores estreantes: **David Douche** (*foto*), Marjorie Cottreel, Kader Chaatouf e Sébastien Bailleul.	A história de Cristo revivida por Fredd (Douche), um adolescente epilético do interior da França que passa boa parte de seu tempo vagabundeando com os amigos, um bando de motoqueiros rebeldes e desempregados, ou com sua bela namorada, Marie (Marjorie).	Vencedor do Caméra d'Or em Cannes/97, do Prêmio Jean Vigo/97 e da Mostra Internacional de SP do ano passado, o filme procura adaptar a história de Cristo para a atualidade numa visão humanista e sem misticismo, que aborda assuntos como desemprego, Aids e discriminação racial.	Segundo o diretor, o filme foi inspirado num texto do filólogo francês Ernest Renan, que mostra Jesus como um homem comum, sem moralismos ou discursos religiosos, deixando de lado o sobrenatural. O filme lida também com um dos principais tabus da religião, a sexualidade.	"Antes de ser um filme religioso, *A Vida de Jesus* aponta, na verdade, para a falta de transcendência da vida moderna. Tudo nele é cru, superficial, sem sentido." (*O Estado de S. Paulo*)
NO BRASIL	**A Hora Mágica** (Brasil, 1998), 1h43. Comédia.	Guilherme de Almeida Prado, também autor do roteiro, é diretor de *Perfume de Gardênia* (1995) e *A Dama do Cine Shangai* (1987).	**Raul Gazolla** (*foto*), Julia Lemmertz, José Lewgoy, Maitê Proença (que fez *A Dama do Cine Shangai*), Paulo Souza e John Herbert.	Na década de 50, o ator de radionovelas Tito Balcárcel, especialista em interpretar vilões, trabalha numa rádio prestes a se tornar uma emissora de televisão. Ele se envolve com Bruna, uma admiradora, mas, à medida que se conhecem, as máscaras vão caindo.	Selecionado para o Festival de Brasília e escolhido para abrir a Mostra de Cinema de SP deste ano, o filme discute a influência da televisão sobre o rádio nas décadas de 40/50. É baseado na livre adaptação do conto *Cambio de Luces*, de Julio Cortázar, que se passa em Buenos Aires.	A produção é toda filmada em estúdio, o que permite a perfeita reconstituição da época. Prado disse que foi preciso trair o autor do conto para lhe ser fiel e captar a sua essência. A fotografia tem a direção competente de Jean-Benoit Crèpon.	"*Cambio de Luces* trata de temas como a aparência, o rosto e a máscara, o que é profundo e o que é superficial numa relação. Temas de Cortázar que calam fundo em Prado." (*O Estado de S. Paulo*)
NO BRASIL	**8ª Mostra Curta Cinema**, de 19 a 29, no Centro Cultural Banco do Brasil, e de 20 a 26, no Estação Botafogo, no Rio.	Martin Scorsese (*Ítalo-Americano*, 74) e os brasileiros Alê Abreu (*Espantalho*, SP, 97, vencedor do Anima Mundi), Clara Angélica e Hilton Lacerda (*Simião Martiniano, o Camelô do Cinema*, PE, 98).	Os pais de Scorsese, Catherine e Charles (que apareceram em *Os Bons Companheiros*, *Caminhos Violentos* e *Touro Indomável*), estão em *Ítalo...*; *Espantalho* é uma animação; Simião Matiniano e Tuca Andrada fazem *Simião*.	Em *Ítalo...*, Scorsese leva-nos para conhecer o lar de seus pais, que discutem sobre a imigração italiana e uma receita secreta de molho de espaguete. Em *Espantalho*, uma menina apaixona-se por um espantalho. Em *Simião...*, um cineasta-camelô alagoano personifica a versão brasileira de Ed Wood.	Com cerca de 150 títulos, a mostra traz, além da produção nacional, uma seleção de trabalhos da América Latina e de países diversos, como Espanha, Japão, Israel e Rússia, e ainda uma reunião de 41 títulos nacionais e 15 internacionais que tratam do tema "Sexo e Amor".	Destaque para a série *Grandes Diretores em Pequenas Doses*, com curtas de mestres como Mario Monicelli, Dino Risi, Pier Paolo Pasolini e Ettore Scola.	"Como exercício de síntese narrativa, experimentação (...), instrumento documental ou prova de resistência do fazer cinema, o curta-metragem, sobretudo a partir dos anos 60, estabeleceu-se como poderoso canal para revelação de talentos e tendências. A 7ª Mostra Curta Cinema (...) promete um evento de fôlego." (*O Estado de S. Paulo*, sobre a edição passada)
NO BRASIL	**O Toque do Oboé** (Brasil/Paraguai, 1998), 1h59. Comédia.	Claudio Mac Dowell faz seu terceiro longa, o primeiro desde *Assim Era a Pornochanchada* (1978).	Estrelado por **Paulo Betti** (*foto*), que divide a cena com os argentinos Mario Lozano e Leticia Vota e os paraguaios Graziela Cánepa e Arturo Freitas.	Desenganado por uma doença, um músico se refugia em um pequeno e obscuro povoado paraguaio, onde reencontra a vitalidade e leva um sopro de vida à população local. Sua influência causa a reabertura do cinema que pertenceu a seu pai, onde passa a tocar oboé durante a exibição de filmes mudos.	O filme cria uma atmosfera latina fantástica e revela universos endêmicos fascinantes. Filmado nos lugarejos de Piribeuí, Paraguari e Pirayú, do interior do Paraguai, cria uma espécie de Macondo como cenário.	A trilha sonora de Wagner Tiso traz Tchaikovsky e Cimarosa interpretados por solos de oboé.	"Em lugar de mostrar a angústia, o estado de morte em vida que viceja no vilarejo, ele faz com que o espectador se angustie, pessoalmente, cena após cena, sem que isso tenha grande relação com o que se passa na tela. No mais, (...) parece um filme hipernarrado. Se remontado, poderia acrescentar à história a surpresa de algumas elipses." (*Folha de S. Paulo*)
NO BRASIL	**Formiguinhaz** (*ANTZ*, EUA, 1998) 1h23. Desenho animado.	Eric Darnell e Lawrence Guterman, da nova empresa de animação digital Pacific Data Images.	As vozes de Woody Allen, Sharon Stone, Anne Bancroft, Gene Hackman, Jennifer Lopez, Sylvester Stallone e Christopher Walken.	Z (Allen), uma formiga em crise existencial, apaixona-se pela princesa Bala (Stone) e, por acaso, acaba descobrindo uma trama sinistra urdida pelo noivo dela, o temido General Mandible (Hackman), contra a rainha (Bancroft) e todo o formigueiro.	Para se deliciar com os avanços da animação digital, especialmente naquilo que ela faz como ninguém: rever o mundo sob perspectivas inéditas – no caso, as de uma formiga. Um aviso: pode ser complicado/verbal demais para crianças menores de 8 anos.	No diálogo – não é todo dia que formigas repetem slogans marxistas ou mencionam o Greateful Dead. Se houver uma versão original, as vozes do elenco estelar – especialmente Woody Allen, cujas reclamações cósmicas parecem estranhamente apropriadas para uma formiga – são um prazer à parte.	"Basear um filme inteiro na vida destes industriosos insetos, mesmo com algumas das vozes mais famosas de Hollywood, parece uma idéia louca. Mas é uma idéia que funciona, ao menos em parte – ao contrário de *Toy Story*, desta vez não há magia no ar, e *ANTZ* talvez acabe se tornando mais admirável que emocionante." (*Los Angeles Times*)
NO BRASIL	**Traição** (Brasil,1998), 1h40. Drama.	Arthur Fontes (*O 1º Pecado*), Claudio Torres (*Diabólica*) e José Henrique Fonseca (*Cachorro!*) dirigem os episódios. Eles são da Conspiração Filmes, produtora de filmes publicitários.	Nada menos que Fernanda Montenegro (participando dos três episódios), Fernanda Torres, Jorge Dória, Tonico Pereira, Alexandre Borges, Pedro Cardoso, Francisco Cuoco, **Daniel Dantas** (*foto*), Drica Moraes e Ludmila Dayer.	*O 1º Pecado* é sobre uma mulher casada que resolve trair o marido pela primeira vez com um estranho. *Diabólica* é sobre Alice, uma jovem de 13 anos que seduz o noivo da irmã às vésperas do casamento. E *Cachorro!* é sobre um marido que surpreende a mulher com o melhor amigo em um hotel.	O filme é uma adaptação em linguagem pop de três contos de Nelson Rodrigues com a temática do adultério. Tragédias pessoais repletas da violência-fetiche nos moldes de Tarantino rendem também bons retratos humanos e cenas de humor negro.	As histórias se passam, respectivamente, nos anos 50, 70 e 90. Confira se as três direções distintas mantêm ou comprometem a identidade do filme ao fragmentá-lo demais – e se os diretores da Conspiração fogem à estética de seus filmes publicitários.	"O pessoal da Conspiração foi sempre um nítido destaque naquele período de transição entre ciclos, uma das lideranças afirmativas na resistência à extinção da atividade cinematográfica no Brasil (...)." (Cacá Diegues, em **BRAVO!**)
NO BRASIL	**Ronin** (EUA, 1998), 2h01. Thriller.	O veterano John Frankenheimer, cuja trajetória inclui desde *Sob o Domínio do Mal* (1962) até a cinebio de Chico Mendes.	Um elenco internacional de astros maduros: **Robert de Niro** (*foto*), Jean Reno, o irlandês Sean Bean, o inglês Jonathan Pryce, o sueco Stellan Skarsgard – mais a jovem e bela inglesa Natascha McElwone.	Um grupo de agentes semi-aposentados (De Niro, Reno, Skarsgard, Bean) é reunido em Paris por uma misteriosa agente (McElwone) e encarregado de uma perigosa e secreta missão: roubar, no sul da França, uma maleta de aço ambicionada por vários grupos internacionais.	Numa era em que o gênero thriller de ação foi triturado e reduzido a uma polpa de banalidades, é um prazer ver um filme ao velho estilo, escrito (por David Mamet, sob pseudônimo), dirigido e interpretado com inteligência.	Na volta triunfal da perseguição automobilística como engenho cinematográfico – principalmente porque essas perseguições são feitas nas ruas estreitas da velha Nice e do centro de Paris...	"Este é um filme à moda antiga, mas eficientemente atualizado. É um retorno bem-vindo aos tempos em que os caminhões não tinham de explodir e o mundo não tinha de acabar para que um filme prendesse a atenção do público." (*Los Angeles Times*)
NO EXTERIOR	**Cinema Novo and Beyond**, mostra de 59 longas e 16 curtas brasileiros. De 13/11 a 22/1/99, no MoMA, Nova York.	Participam várias gerações do cinema nacional, como Anselmo Duarte (*O Pagador de Promessas*, 62), Glauber Rocha (*Terra em Transe*, 67) e Walter Salles/Daniela Thomas (*O Primeiro Dia*, 98).	*Pagador...* tem Leonardo Villar, Glória Menezes e Dionísio Azevedo; *Terra...* é protagonizado por Paulo Autran, Glauce Rocha, Jardel Filho e José Lewgoy; e *O Primeiro Dia* tem Fernanda Torres e Luiz Carlos Vasconcellos.	Em *Pagador...*, uma promessa leva camponês a carregar uma cruz até o altar de Santa Bárbara, em Salvador. Em *Terra...*, jornalista combate dois políticos corruptos, um populista e outro conservador. *O Primeiro...* é sobre uma moça prestes a se atirar de um prédio, lá encontrando um presidiário fugitivo.	A mostra é, provavelmente, a mais expressiva já dedicada ao cinema brasileiro e demonstra o prestígio que a produção nacional tem conquistado no exterior. Os filmes foram selecionados por Jytte Jensen, do MoMa, e pelos críticos brasileiros Ismail Xavier e José Carlos Avellar.	A maioria dos filmes selecionados foi rodada entre 60 e 67. A seleção deixa de fora representantes de nosso cinema mais pop, como José Mojica Marins (o Zé do Caixão), as pornochanchadas e os filmes de Mazzaropi.	"O ciclo retoma uma pioneira mostra dedicada ao cinema novo pelo mesmo MoMA em 1969. A seleção de títulos traz implícita uma leitura do cinema brasileiro contemporâneo sob a perspectiva da influência decisiva do cinema novo, o movimento renovador da produção nacional dos anos 60 a partir, inicialmente, de um enfoque realista." (*Folha de S. Paulo*)
NO EXTERIOR	**Next Stop Wonderland** (EUA, 1998), 1h5. Comédia romântica.	Brad Anderson, um roteirista em seu segundo projeto como diretor.	**Hope Davis** (*foto*), Alan Gelfant, Holland Taylor, Jose Zuniga.	Abandonada por um namorado canalha, Erin (Davis), uma enfermeira apaixonada por bossa nova, se torna o alvo de um bando de pretendentes depois que sua mãe põe um anúncio no jornal sem seu conhecimento. Mas seu verdadeiro amor é um bombeiro hidráulico (Gelfant), que conhece no metrô.	Contido na interpretação, generoso no conteúdo, o filme é romântico sem ser meloso.	Na trilha sonora de bossa nova mais à americana que à brasileira (Stan Getz, Astrud Gilberto) e nas constantes referências ao Brasil, que, para a personagem de Hope Davis, é uma espécie de paraíso mítico (seu pretendente "brasileiro" – Jose Zuniga –, contudo, tem um sotaque medonho).	"As histórias de amor e as comédias românticas nem sempre sobreviveram com facilidade às tempestades pós-revolução sexual. *Next Stop Wonderland* é diferente: este inteligente pequeno filme independente tem o humor efervescente e o genuíno espírito romântico que falta à maioria dos filmes do gênero." (*Chicago Tribune*)
NO EXTERIOR	**Permanent Midnight** (EUA, 1998), 1h35. Drama.	David Veloz, um roteirista (*Natural Born Killers*), estréia na direção.	O simpático comediante **Ben Stiller** (*foto*), aventurando-se fora de seu tipo, a também comediante Janeane Garofalo e Elizabeth Hurley, mais famosa por ser namorada de Hugh Grant.	Na Los Angeles do final dos anos 80, um roteirista (Stiller) de TV escreve séries campeãs de audiência, enquanto, na vida real, consome quantidades astronômicas de drogas e mal sustenta um casamento de conveniência com uma inglesa bela e poderosa (Hurley). Baseado na autobiografia de Jerry Stahl.	Uma história tão absurda – Stahl/Stiller corre todos os dias, só come alimentos orgânicos e, ao mesmo tempo, aplica-se heroína e cocaína em doses cada vez mais elevadas – até parece verdadeira. E só poderia acontecer no seio de uma das indústrias mais narcisistas e dementes do universo.	Para quem tem alguma familiaridade com a indústria norte-americana do entretenimento, as referências – a pessoas, lugares, seriados de televisão, filmes – são abundantes e cruelmente precisas. A "série sobre a marionete alienígena" é, na verdade, *Alf, o ETeimoso*, escrita pelo verdadeiro Jerry Stahl.	"A versão cinematográfica do livro de Stahl mergulha sem medo nas auto-humilhações que acompanham o território da droga. Num desempenho excelente e hipnótico, Ben Stiller interpreta um homem que escorrega com estilo e classe até a mais profunda decadência." (*New York Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) com redação

A Voz da Dona

Cada passo que a cantora e compositora Marisa Monte deu e dá tem a forma e o alcance de sua autoridade. Autoridade, no seu caso, traduz-se por autoria: a assinatura veemente de cada aspecto de uma carreira que, desde seus primórdios, imbricou talento e tato para transformar-se no mais bem-sucedido projeto de unir música brasileira à vertente mais sofisticada da produção internacional contemporânea. Do samba de Candeia à alegre anarquia de Tim Maia, Marisa mudou o jeito de pinçar autores brasileiros e envolver suas músicas em uma aura de moderna elegância, do mesmo modo que canta de Kurt Weill a Billie Holliday e visita repertórios estrangeiros. No Brasil, essa sofisticação bem pesada e pensada — que vai da produção impecável, a quatro mãos com Arto Lindsay, ao figurino singular criado por essa empresária precoce que, quando adolescente, produzia bolsas e bijuterias na Zona Sul carioca — levou-a à marca dos 3 milhões de cópias vendidas de apenas quatro discos, no folgado e privilegiado prazo de uma década. A cada ano, *Marisa Monte ao vivo* (1988), *Mais* (1991), *Cor de Rosa e Carvão* (1994) e *Barulhinho Bom* (1996), todos lançados pela EMI-Odeon, vendem, cada um, de 70 mil a 100 mil novas cópias. Nada mais sólido e soberano num mercado fonográfico pródigo em sucessos de prazo vencido e na ansiedade imposta de lançar-se um disco por ano, mesmo quando nada se tem a dizer ou cantar. "Essa pressão para se lançar um disco por ano é um mito", diz Marisa, com a autoridade de quem se debruça pessoalmente — assessorada pelos melhores advogados — sobre todos os detalhes legais de sua relação com a gravadora. O resultado: "Tenho os melhores contratos do Brasil", diz ela. Isso não transforma a sua voz — lapidada pelo estudo do canto lírico — numa voz distante, pois Marisa, sabe-se, é um "bicho" do palco, que começou cantando em bares cariocas, e, em 1995 e 1996, lotou o Canecão do Rio de Janeiro durante dez semanas.

Marisa Monte, que fez da carreira um fenômeno de mercado no Brasil e no exterior, estréia como produtora e diz, em entrevista exclusiva, que sua autonomia profissional resulta de uma estratégia de vida

Por André Luiz Barros
Fotos Eduardo Simões

Ao mirar um alto padrão artístico e estabelecer um eficiente esquema empresarial, Marisa Monte traçou a mais bem-sucedida trajetória da música brasileira contemporânea

No exterior, ela se divide desigualmente entre dois continentes sonoros. Nos Estados Unidos — para onde Marisa viaja neste mês em turnê que inclui Washington e Nova York, além de ser entrevistada no novo programa de TV de David Byrne —, seus discos freqüentam prateleiras com a etiqueta world music, o que lhe permite existir em português num mercado monolingüístico. Na Europa, sua fama se espraiou pela Espanha ("As pessoas gritavam tanto lá que parecia show no Nordeste!", diz), Alemanha, França e Portugal (onde já ganhou disco de ouro), alavancando turnês de sucesso. Além do Brasil, 38 países recebem simultaneamente sua produção, sempre que Marisa crê estar maduro um novo disco. No entanto, a onipresença da artista em tudo que envolva sua produção — da pesquisa de repertório à mixagem, da capa do disco à filmagem de clipes — não se confunde com vaidade. Rica aos 31 anos, evita a exposição fácil. "Sou discreta. O melhor é que apareça só o que eu faço. Só falo quando tem algum trabalho meu saindo", diz Marisa, que, registre-se, concedeu entrevista de três horas a **BRAVO!** (e posou por três horas e meia para o magnífico ensaio fotográfico de Eduardo Simões que acompanha estas páginas) porque está estreando como produtora no novo disco do amigo e parceiro Carlinhos Brown, *Omelete Man* (EMI-Odeon). Aliás, Marisa gosta de nomear referências externas que minimizam tanta onipresença: de Nelson Motta, primeiro diretor, e Lula Buarque de Holanda, cunhado e primeiro empresário, a Leonardo Netto, atual empresário. Toda a responsabilidade, porém, reitera Marisa, deve recair sobre ela, tornada autoridade da própria trajetória: "Não estou construindo uma carreira; estou construindo uma vida!".

Microempresária que na adolescência produzia bolsas e bijuterias na Zona Sul do Rio de Janeiro, Marisa Monte estudou canto lírico dos 14 aos 19 anos, enquanto acompanhava todo o movimento do rock dos anos 80 e ouvia samba por influência paterna. Ao começar a cantar, em bares cariocas, misturou todas essas referências e compôs um repertório original, que só chegou a disco pela insistência do público, avisado de boca em boca de que havia uma boa novidade no universo das cantoras brasileiras

BRAVO!: Como foi a estréia na produção, no disco de Carlinhos Brown?

Marisa Monte: Não gostaria de produzir qualquer artista. Já produzi para mim mesma, e só fiz o disco dele porque há uma enorme afinidade: são oito anos trabalhando juntos. Carlinhos me queria como alguém à disposição com quem pudesse checar as impressões: "Gostou mais disso? Daquilo?". A gente é muito complementar: eu sou muito mais objetiva, ele é mais lúdico, me leva para sonhar, e eu ponho o Carlinhos um pouco com o pé no chão. Tentei indicar outras pessoas para a produção, mas ele só queria a mim. Eu dizia: Pô, Carlinhos, eu nunca fiz isso... Tem o fulano, que é ótimo. E ele: "Quero você!". Cada artista requer um tipo de produtor. Existem produtores que fazem tudo, escolhem repertório, banda, arranjo; o artista vai no estúdio e depois vai embora, não tem envolvimento com o disco. E existem artistas como o Carlinhos, que fazem tudo, do repertório ao arranjo, e que precisam de uma referência de fora mesmo, enquanto está ali envolvido com o trabalho e às vezes, de dentro, não vê certas coisas. Sinto que eu preciso disso, o Arto Lindsay funciona assim para mim, como referência estética. Ele tem uma visão crítica apuradíssima, é culto e, além de ter vivido no Brasil por 15 anos e acompanhar a produção do Brasil e do mundo, é de vanguarda, formado em letras, lê muito, conhece muito de artes plásticas. É artista de uma forma geral. E ele tem intimidade para falar coisas que a função dele exige que fale e que outras pessoas não diriam. Trouxe muitas pessoas interessantes para o meu trabalho, a Laurie Anderson, o Philip Glass, o Sakamoto, na parte técnica, o Naná Vasconcelos, que é brasileiro mas mora em Nova York. Em suma, ele me proporcionou um diálogo com músicos de fora do Brasil.

O disco de Carlinhos tem várias parcerias, mas não tem música sua...

Pois é... Sabe que descobri recentemente uma espécie de sintoma meu horrível: costumo boicotar minhas músicas. O Carlinhos queria, mas eu acabei tirando. Sempre tiro minhas músicas dos meus discos: gravo oito músicas, tem de tirar três, tiro as minhas! Por isso é que tem de ter um olhar de fora, alguém ▶

PRODUÇÃO MALU GRABOWSKY / MAQUIAGEM TON HYLE

World Music é para Monoglotas

Os americanos amam Marisa Monte; são apenas um pouco devagar, e por isso sua música ainda leva um rótulo vago

Por Ned Sublette, de Nova York

No Brasil, Marisa Monte é MPB. Mas nos Estados Unidos ela é world music. World music... Provavelmente nenhum termo irrita mais os músicos brasileiros do que esse. Por que essa música sofisticada, cosmopolita, massivamente popular, deveria ficar agrupada com as gravações de arquivo da Unesco? Porque, claro, não está em inglês. A definição de world music é simples: uma seção da loja, anteriormente chamada "internacional", onde discos são arquivados de acordo com o país de origem. Como MPB, um rótulo intencionalmente vago.

Não fique triste, Marisa. Marc Anthony, o jovem ídolo porto-riquenho, que é provavelmente o cantor de salsa mais popular da história, nascido e criado em Nova York, também está nessa seção. Na Tower Records do Soho, em Manhattan, ele está no porão da loja, na parte de trás, três fileiras depois de Marisa. Talvez querendo chegar ao andar térreo da Tower, Marc acabou de assinar um contrato de US$ 10 milhões, com a Sony, para discos em inglês.

A beleza da música deveria falar por si mesma, não? Aparentemente, não. Americanos são notoriamente monoglotas e as rádios comerciais americanas não são muito ousadas. O último sucesso em português, nos Estados Unidos, foi em 1966 – a versão de *Mais Que Nada*, de Sérgio Mendes e Brasil 66. Mesmo o supersucesso de Stan Getz e Astrud Gilberto não foi *Garota de Ipanema*, mas *The Girl From Ipanema*, com letra em inglês de Norman Gimbel.

É comum, para os que não falam português, dizer que português é uma língua bonita. Mas a razão para pensarmos assim deve-se à maneira pela qual a genialidade dos letristas brasileiros faz que a língua soe. Nenhuma tradução jamais será capaz de mostrar a beleza total de, por exemplo: "Ela vem/ e ninguém/ mais bela vem/ em minha direção" (do disco de Marisa *Cor de Rosa e Carvão*). Se essa beleza fosse dinheiro, o mundo todo falaria português, da maneira como agora fala inglês. Quando estrelas brasileiras se apresentam nos Estados Unidos, os brasileiros estão presentes para apoiá-los. Mas isso nada acrescenta à venda de discos brasileiros nos Estados Unidos, pequena, especialmente quando comparado ao tamanho do mercado fonográfico doméstico no Brasil, o sexto maior do mundo. Quem compra as dezenas de milhares de discos da Marisa nos Estados Unidos? Não há estatísticas demográficas precisas, mas, se subtrairmos os imigrantes brasileiros, o número diminuiria drasticamente. Muitas estrelas brasileiras importantes simplesmente não vêem seus discos lançados aqui, embora se possa facilmente encontrar discos brasileiros importados nas grandes cidades.

Marisa Monte é estrela suficiente para ter seus discos lançados em edições americanas – não no selo pop EMI, mas no seu selo de world music, Metro Blue. A Metro Blue tenta, mas há limites para o que pode fazer. No Brasil, *Barulhinho Bom*, de Marisa, foi lançado em um pacote de dois CDs mais vídeo. Nos Estados Unidos, foi lançado como um CD simples, que era o que o mercado poderia acomodar.

Além da língua, há coisas que não se traduzem culturalmente. A arte-final de *Barulhinho Bom* (uma ilustração extraída das mitológicas revistas *underground* de Carlos Zéfiro) deixou os americanos perplexos, já que eles não cresceram comprando revistas de sacanagem clandestinas nas bancas de jornais. E para diminuir ainda mais o impacto, os mamilos do desenho feminino da capa foram cobertos por uma tarja preta na edição americana – porque, de outra forma, alguns varejistas importantes não o venderiam. Algo que poderia ser intitulado "world music na terra de Kenneth Starr".

Marisa poderia gravar um álbum em espanhol – já imploraram para que ela faça isso. Imagine que maravilha que seria. Poderia vender na Argentina ou talvez na Espanha. Mas, até agora, nenhum disco em espanhol de artista brasileiro vendeu muito nos Estados Unidos (com Roberto Carlos como a exceção que comprova a regra). Mas o tiro pode sair pela culatra: quando o grupo Só pra Contrariar fez sua estréia americana no Teatro Jackie Gleason, em Miami, em agosto, na feira MIDEM Latino, ele estava lá para promover seu novo álbum em espanhol para a indústria. Mas a platéia não era de hispânicos. Era de brasileiros de Miami, que não queriam ouvir espanhol. Que viviam rodeados de hispânicos e queriam se sentir brasileiros por uma noite.

Eu perguntei a Arto Lindsey, aquele pernambucano americano, produtor dos três últimos álbuns de Marisa, como ele a situaria no contexto de world music. Arto, que é tipicamente otimista e musicalmente liberal, disse: "Eu vejo Marisa atuando como uma artista internacional, que está sendo comercializada assim porque não cresceu falando inglês. Ela é uma artista bem brasileira, mas é igualmente internacional. World music é só uma maneira de ela começar". E ela gravaria em inglês? "Ela já gravou", diz Arto (é verdade, em todos os álbuns). "Mas eu não acho que isso seja primordial. Acho que isso vai acabar dentro de alguns anos. Esses pontos de referência são malucos. Eu adoro quando alguma coisa vai, digamos, da Itália para o Brasil, sem passar pelos Estados Unidos primeiro. E são esses tipos de conexões que vão se multiplicar, enquanto os grandes selos saem à procura daquele brasileiro de cabelo vermelho, ou de um novo Bob Marley, ou de algum tipo de porcaria."

Talvez a melhor indicação de que Arto tem razão: Luaka Bop, o selo de David Byrne – que ousou lançar três álbuns de Tom Zé –, está finalmente compilando uma coletânea de um gênero completamente desconhecido nos Estados Unidos: rock brasileiro *cutting-edge*. Um movimento que vai desde os Mutantes, passa pelos Titãs até Chico Science e além, e que é praticamente desconhecido aqui e talvez seja divulgado. E o novo *single* do Beck, *Tropicalia* (não a música do Caetano), carinhosamente invoca a música moderna do Brasil em 1968. Marisa, nós amamos você. Somos apenas meio devagar por aqui.

Num país notoriamente monoglota e em que as rádios são pouco ousadas, o título world music agrupa tudo o que não estiver em inglês, independentemente da beleza da música. Isso inclui a produção de Marisa Monte, embora seu produtor, o americano Arto Lindsay, acredite que essa é apenas uma forma de começar, pois ela é uma artista bem brasileira, mas igualmente internacional

▶ ao lado que diga: "Marisa, não pira!". Porque, pela falta de distanciamento, acabo desconfiando da música: não sei se vou gravar porque é minha ou porque é boa mesmo. Mas esse meu próximo disco, que devo gravar lá para o meio do ano que vem, vai ser bem mais autoral, de compositora mesmo.

Mas comecemos do início. Dois aspectos que impressionaram logo de cara na sua trajetória foram seu repertório, que ia de Assis Valente a Kurt Weill, e sua calma em lançar o primeiro disco só depois de preparar-se muito nos palcos. Essas estratégias foram conscientes?

Foram estratégias artísticas, não de marketing. No começo não tinha marketing, não tinha nem o que vender... Claro que, depois de um ano e meio só fazendo shows, havia um clima de mistério, e fiz o disco (*Marisa Monte, ao vivo*, 1988) até para evitar este tipo de comentário: "Essa falta de disco faz parte de uma estratégia". Isso não incomodou, não. É bom ser questionada, é bom que questionem todos os artistas que estão aí, como eu questiono, porque quero incentivar o pensamento também, não só entretenimento, diversão e música... Mas no começo eu não tinha nem público para fazer o Canecão. Fiz o Teatro Cultura Artística de São Paulo, com 1.500 lugares lotados, mas foi um milagre, porque eu não ia à televisão! Eu só aparecia na imprensa, pouco, e o resto era de boca em boca. Mas depois de um ano e meio, o disco se tornou necessário, porque as pessoas ouviam mais falar de mim do que me ouviam cantar. Diziam: "Ela é a Maísa não-sei-do-quê, é a Billie Holliday não-sei-das-quantas. É uma jogada de marketing!". Pensei: chegou a hora de ficar acessível. A demanda era tal que o disco veio quando era inevitável, como conseqüência, não como ponto de partida.

E isso deu a você, digamos, mais liberdade?

Acho que sempre lutei pela liberdade. Acho que não ganhei a liberdade, lutei por ela e luto até hoje; não posso descuidar.

Você tinha liberdade de cantar música de Weill e de Waldick Soriano ao mesmo tempo, como *Amor de Vênus*...

Cantava também *Não Quero Ser Sua Escrava*. *Amor de Vênus* é linda, tenho vontade de cantar de novo. Na verdade, eu já cantava essa mistura bem antes. O Nelson Motta, que foi meu primeiro diretor, viu shows meus em bares em que eu cantava Assis Valente, Carmem Miranda, Weill, Lupicínio, Tim Maia...

Quando se fala no início de sua trajetória, é inevitável falar de Nelson Motta.

O Nelsinho tinha experiência, coisa que eu e Lula

(*Lula Buarque de Holanda, seu cunhado e primeiro empresário*) não tínhamos. Tem coisas que eu aprendi com ele que uso até hoje. O cara é jornalista, me ensinou como lidar com jornalistas, me disse para ter calma para lidar com a banda, com a gravadora. Sem ele eu demoraria muito mais. Máxima do Nelsinho: "Tudo tem jogo, contanto que se combine antes". Isso é bom em negociações com gravadora, por exemplo. Tem de perguntar: "Quantas horas serão? Quanto vou ganhar? O que tenho de fazer?". Se você pensar: "Não vou falar de grana, não pega bem", depois não pode reclamar. Foi importante também conceitualmente, porque, juntos, o Nelsinho e o Lula me incentivaram a acreditar em mim, a lutar pela minha liberdade. Eu podia ter tido um empresário e um diretor que me reprimissem, me impusessem algo, mas eles diziam: "Faça o que você gosta, fique na sua, está tudo ótimo".

Como você o conheceu?

Minha mãe, Sylvia Marques de Azevedo, insistiu para que eu procurasse o Nelsinho, porque ela é amiga da Cecília, irmã dele. Eu ia para a Itália e ele tinha morado lá. Então, ela achava que ele podia me apresentar a pessoas de lá. Ela insistiu por um mês, e eu dizendo: Não vou ligar para uma pessoa que eu nunca vi, vou morrer de vergonha! Até que, na semana em que eu ia viajar, me bateu uma insegurança, porque eu realmente não conhecia ninguém por lá. Aí eu levei umas fitas minhas, e o Nelson me adorou. Pensou: "Pô, que menina louca, com 17 anos vai estudar canto lírico e canta coisas populares antigas". Ele me deu umas fitas com versões letradas que fez de músicas do Erik Satie, lindas: "Toma essas músicas para você cantar. Procura a Mônica Falconi, que é jornalista e mora lá, e procura um rapaz do *Il Messagero*". Esse é um cara que, sempre que vou a Roma me entrevista para o *Messagero*, veja só! Bem, fiquei em Roma, uns dez meses e resolvi voltar para o Brasil. Eu tinha namorado aqui, morria de saudades. Eu tinha uma empresa, fazia bolsas e acessórios, ganhava grana, era rica, na época do Plano Cruzado. Eu tinha uma sala na Lapa com quatro funcionários, meu namorado era meu sócio...

Convidada a gravar aos 16 anos, Marisa Monte recusou a proposta: "Não sabia ainda qual era a minha, não precisava me expor naquela hora". Seu primeiro disco só saiu quando tinha 21 anos

Você já foi empresária?

Eu sempre tive um bom senso empresarial. A gente fazia pochetes de lona. Conhecemos um cara que tinha uma máquina industrial em casa, o seu Antônio, e eu tinha umas peças de couro. Sempre gostei de costurar. A gente fez duas bolsinhas, depois fez mais para vender para os amigos. Meu namorado trabalhava na Yes Brazil e encomendaram 200. A gente fazia na casa do seu Antônio, em progressão: 600, 1.000. Eu vendia bijuteria também, que fazia em casa. Então alugamos a sala na Lapa. Mas, na hora em que decidi voltar da Itália, eu estava em Roma e me ligou um amigo de Veneza, músico, o Roberto Shan, me chamando para fazer um show no bar dele. Eu estava ensaiando na casa do Roberto e me liga o Nelsinho, de Roma. Convidei-o para ver o show, ele pegou um avião para Veneza, e viu. Era 1986, e comecei a trabalhar com ele em 1987. Hoje o Roberto é dono de uma casa de shows, a Dona Flor, numa cidadezinha próxima a Veneza, e outro dia ele ligou me convidando para cantar lá. Foi uma aventura para ele: foi o menor cachê que eu cobrei na Europa, e foi só para os amigos, o mesmo público do show de 1986! Sabe quem apareceu no show, incrivelmente? O David Byrne! Ele estava em turnê por ali.

Antes da Itália: como foi tentar começar cantando música brasileira na época da conquista do mercado pelo rock?

Estudei canto lírico dos 14 aos 19 anos, mas nessa época eu fazia shows com amigos. Cantei em todos os bares do Rio de Janeiro, do Manga Rosa ao Jazzmania, fiz musical no teatro, *backing vocals* em bandas. Sempre tive atração por músicos, ficava logo amiga dos caras. Um que me chamava era o George Israel, do Kid Abelha. Na época já existia o movimento do rock, eu vivi isso com 13, 14 anos, e o Israel já era famoso, tinha uns 20 anos. Eu ia ao Morro da Urca, via todos eles, mas sabia que não era minha onda ficar naquela linguagem restrita. Como você vê, quando eu dava show em barzinho, aquele rock fazia parte da minha informação, eu cantava Mutantes junto com a Carmem Miranda, entendeu? Havia uma cisão, na época, do tipo: "A MPB acabou! Agora é só rock!". E isso dentro de mim nunca existiu; então, meu trabalho, quando veio, fez uma fusão. É claro que já tinha Cazuza cantando Cartola, e o pessoal do rock começou a ampliar sua visão, assim como o da MPB começou a aceitar os novos compositores. É que o rock no Brasil foi um movimento de retomada de liberdade de expressão e de jovens entrando novamente no mercado de música. Então, precisava daquela linguagem, daquela estética do rock, não podia ser falado nem murmurado, tinha de ser gritado mesmo: "A gente somos inútil!", "A gente não quer só comida!". Eu me lembro que era uma grande emoção poder falar aquilo, porque até 1980, 1981 não podia nada. O movimento do rock teve

essa importância, e, depois que esse primeiro momento passou, aí a coisa pôde se acalmar.

Você tinha consciência disso na época? Teria sido difícil você aparecer nessa época, com seu repertório mais abrangente.

Eu tinha 14 anos, não dava para aparecer, ainda. Na verdade, eu tive convite para gravar desde os 16. Mandaram minha fita para a Polygram, e o Roberto Menescal, que era diretor artístico, me chamou: "Ouvi a fita e achei muito boa sua voz. Vamos pedir uma música para Marina, outra para o Renato Russo". Eu não conhecia nenhuma dessas pessoas! Achei tudo muito estranho, muito de fora para dentro. Falei: Tenho 16 anos, vou estudar fora, estou ainda tentando ver qual é a minha, talvez eu fique por lá cantando... Não tinha necessidade de me expor naquela hora daquela forma. Disse: Muito obrigada, mas agora não é o momento. E ele: "As portas estarão abertas, quando você quiser". Eu nunca mais voltei lá, porque depois as coisas começaram a acontecer, conheci o Nelsinho, e não tinha pressa em gravar. (*O primeiro disco só foi gravado quando ela tinha 21 anos.*)

Você diria que teve uma visão ampla desde muito cedo?

Acho que até hoje tenho essa visão. Porque eu não estou fazendo só uma carreira: estou fazendo uma vida. Quero ter uma vida boa, não quero ter uma carreira legal e fazer tudo em função dela e esquecer de viver bem, de curtir, de saborear as coisas que acontecem, de degustar o dia-a-dia. As coisas precisam de tempo para acontecer, quanto mais tempo você dedica ao trabalho, melhor ele fica. Tenho certeza de que, com essa espera, só ganhei, como eu ganho hoje por não estar gravando um disco, por esperar mais um pouquinho. Tenho repertório pronto para gravar, mas, se esperar mais seis meses, fica melhor ainda! Tenho umas 20 músicas, agora, daqui a seis meses espero ter 30 maravilhosas para escolher 15!

Segura, Marisa Monte não se incomoda em ser questionada. Profissional, debruça-se sobre todos os detalhes legais de sua carreira. "Tenho os melhores contratos do Brasil", diz. E ensina: "É preciso prever tudo"

Não há pressão da gravadora para gravar um disco por ano?

Esse é um dos maiores mitos do mercado fonográfico. De fato, pode ter uma cláusula que obrigue você a fazer um disco por ano. Só que essa cláusula é assim: se você não vender bem e também não fizer um disco por ano, você abre uma brecha para a gravadora rescindir. E então você fica obrigado a fazer. Mas se você vendeu bem, não quer fazer o disco agora, quer fazer no ano que vem, qual é a opção da gravadora? Pressionar? "Canta aí, grava, minha filha!" É impossível! Também não vai me mandar embora. Então, depende do artista, do poder de negociação que você tem. Nunca recebi pressão nesse sentido, e acho que quem recebe são pessoas que têm uma posição fraca na gravadora, não vendem bem. Um artista que vende muito e que grava todo ano é porque quer, porque tem material, porque gosta, porque acha que não é por obrigação! Existe a possibilidade daquela cláusula, também: "Se eu não vender nada, quero fazer o meu disco no tempo que eu escolher", e o cara é obrigado a produzir, porque depende do artista. Não tem essa coisa: "A gravadora exige que eu grave um disco todo ano". Isso é mentira, cara, isso não existe.

E se você ficar cinco anos sem fazer disco?

O que você acha que vai acontecer comigo? Nada. Porque depois dos cinco anos, se essa gravadora não quiser fazer, talvez outra queira. E, se nenhuma quiser, eu faço sem ninguém. Atualmente acho que já tenho independência para isso.

Como você cuida dos contratos?

Dá o maior trabalho, infelizmente não é só música! Eu procuro os melhores advogados e assessorias jurídicas do Brasil e procuro aprender. E não é só advogado de artista, tem advogados fiscais, etc., vários assuntos em que tenho de estar bem assessorada. E eu trabalho pessoalmente em cima de todos os contratos, porque mesmo o melhor advogado usa um padrão para todos os artistas. Eu leio todos contratos, anoto, converso com o Leo (*seu atual empresário*), falo: Quero isso, quero aquilo, porque eu tenho uma experiênia que os caras não têm. Eu acho que tenho os melhores contratos do Brasil, sinceramente; não só em termos de grana, mas em termos de garantias, de meios de trabalho, de liberdade. Nenhuma coletânea pode ser lançada, nenhuma nota pode sair da minha gravadora, nenhuma foto, sem a minha autorização. E isso tudo está em contrato. Quando faz um contrato, você tem de prever tudo que pode acontecer com você nos próximos quatro, cinco anos, que é o tempo médio de um contrato. Tem de estar garantido: e se isso acontecer?

O que pode acontecer?

Coisas do tipo: quanto o cara tem de investir em cada clipe. Por exemplo, o primeiro disco foi mal e no segundo ele não quer fazer clipe. Não pode: está no contrato quanto ele tem de investir no disco, na divulgação, no clipe, na turnê no Brasil, lá fora; o mínimo, pelo menos, em números mesmo, não é aleatório.

Por que você escolheu não ter coletâneas?

Coletânea só serve para deixar de vender o disco para vender coletânea. Se o cara quiser uma música minha, vai no disco. Todos os meus discos são coletânea.

O Tim Maia reclamava muito disso.

Pois é, mas não tinha isso no contrato. Eu sou das poucas pessoas que têm isso. Não se esqueça de que o fonograma das minhas músicas não é meu; eu tenho apenas direitos artísticos sobre ele. Então, daqui a 20 ou 30 anos, o cara poderia fazer o que quisesse, mesmo que eu fosse para outra gravadora. Por isso é que eu tenho no contrato que ele não pode fazer o que quiser, nem que eu vá para outra gravadora, nunca! Inclusive, os discos dos anos 70 do Tim, que saíram agora, as gravadoras não queriam lançar, e ele também não podia negociar com selos menores. Eu também não tenho direito sobre meus fonogramas, mas espero um dia ter. Por outro lado, eu podia ter um empresário que ficasse dizendo: "Marisa, tem de fazer outro disco". Se o Leonardo não fosse um empresário com brios artísticos, que sabe que o processo artístico pode ser lento, que não está interessado só em grana, não daria certo.

Você fez análise?

Não, nunca fiz. Acho que tenho um senso crítico forte. Sou muito rigorosa comigo. Sou superobjetiva. Tem uma hora em que tem de objetivar, nem que você mude lá na frente.

No começo, os críticos diziam que você era dura de gestos no palco...

Isso foi bem nas primeiras críticas; depois disseram: "Ela mexe demais com os braços". Eu sei que isso não diz respeito só a mim, mas à expectativa da pessoa. O que eu sou? Sou uma cantora. O que uma cantora tem de fazer? Cantar legal e ter autoridade sobre o seu trabalho, autoridade no sentido de ser autora mesmo, assinar embaixo. Eu sempre tive, aprendi com o Nelsinho. Se as pessoas não gostarem, tudo bem, mas é o que eu tenho de melhor para dar, de mais legítimo. Sou cantora, não tenho de ser bonita, não tenho de dançar, não tenho de ser nem inteligente! Se for, melhor, porque ajuda a ter mais autoridade. Então, tenho de me despir desse tipo de expectativa dos outros, do tipo: tem de fazer coreografia. Eu ficaria ridícula fazendo coreografia no palco. Tem gente que faz e é incrível, mas não quero ser aquilo, quero ser o que eu puder fazer de verdadeiro, porque eu acho que o público não quer uma coisa falsa. Não gosto de gente que ri à toa, não gosto de gente que faz forçado. No palco, se eu estiver a fim de dançar, eu danço; se não estiver, eu viro um poste! Depende do som, do dia, de como eu me sinto, do público, de tanta coisa. Tem situações em que danço feito louca, tem outras em que algo me intimida, uma luz, qualquer coisa que corta a magia, e você fica mais "profissa" mesmo.

É meio paradoxal, porque você diz que a cantora tem é de cantar, mas ao mesmo tempo você cuida da produção, do figurino, do cenário, do repertório, etc.

Eu cuido do meu figurino não por estratégia, mas porque não entenderia uma pessoa fazer o meu visual, por exemplo. Mas não tenho nada contra quem faz isso! Gostem ou não gostem, sou mais eu. É assim que me sinto mais inteira.

É verdade que você passou uma época estudando a música brasileira dos anos 30, 40 e 50, freqüentando arquivos mesmo?

Faço isso até hoje. Ontem mesmo comprei Cascatinha e Inhana, Sinhô, Heitor dos Prazeres, Hildon, um antigo do Ben Jor, de que eu só tinha em LP. Na época em que comecei só tinha LP, então era só no sebo, com colecionadores, museus, Funarte; e a primeira coisa que fiz quando assinei com a EMI-Odeon foi perguntar: Posso vir amanhã aqui no arquivo? O arquivo deles é incrível, tem toda a obra do Caymmi, da Carmem, da Clementina, os primeiros do João Gilberto, a obra do Francisco Alves inteira, Mário Reis, Clara Nunes inteira, Paulinho da Viola antigos. Porque a Odeon foi a segunda gravadora do Brasil; a primeira foi a Casa Edson.

Criadora do próprio visual e autora da própria imagem, Marisa tem parceiros, mas assume toda a responsabilidade pela sua trajetória: "Gostem ou não gostem, sou mais eu. É assim que me sinto inteira"

Você se considera responsável por ter apresentado sambas como *Dança da Solidão* ou *Preciso Me Encontrar* para uma geração que tinha preconceito em aproximar-se deles?

O samba entrou na minha vida muito cedo. Meu pai, Carlos Monte, era da diretoria da Portela nos anos 50, e eu me lembro do pessoal da velha-guarda freqüentando lá em casa. Todo ano meu pai me ensinava os sambas-enredo de todas as escolas. Outro dia o Monarco (*da velha-guarda da Portela*) me disse que eu já sambava à beça. Por isso, comecei a estudar bateria com 9 anos de idade: queria participar do desfile das escolas! Toco até hoje, e gravei bateria no disco do Carlinhos. Lá em casa tem um estúdio na garagem, onde a gente toca sempre: o Dadi, o Davi (*Davi Moraes, guitarrista, namorado de Marisa*), o Carlinhos, trocamos os instrumentos: eu toco guitarra, baixo e bateria. A gente atravessa noites tocando na garagem.

Desde cedo você foi bem-sucedida também fi-

nanceiramente. Hoje, em que você investe?
Em felicidade... Eu me considero sortuda de, na minha idade, não ter grandes preocupações com grana. Mas não sou uma pessoa que ambicione ser milionária, não é uma missão minha ser rica. Acho que, até por isso, nunca me faltou nada. Eu ganho pelo meu trabalho, e ganho bem. Só isso.

Você poderia, hoje, usar helicóptero se estivesse atrasada, por exemplo. Faz isso?
(*Risos*) Imagina! Definitivamente, não é o meu perfil. Não sou perdulária, respeito a grana e respeito, principalmente, a falta de grana dos outros. Não gosto de ostentar, acho isso até agressivo. Não é porque eu tenho grana que vou pagar fortunas por coisas que não valem, e não é porque tenho grana que vou sair do mundo real, até porque nenhum dos meus amigos é como eu, na minha idade. Gosto de procurar viver com o essencial. Não sou de grandes luxos. Tenho grana, poderia ter muito menos e seria muito feliz com menos.

E a badalação da vida de artista?
Não gosto! Esse lado escandaloso da vida artística não tem nada a ver comigo. Não gosto de aparecer, gosto de que o que eu faço apareça! Não tenho essa vaidade pessoal de mostrar minha casa, meu quarto, meu cachorro. Eu tenho é vergonha! Eu adoro a elegância e a discrição!

E a vida dura das turnês?
Gosto, mas porque é dinâmica. O show é lindo, o problema é o hotel, o avião, a interrupção da sua vida. No meu caso, meu namorado viaja comigo, mas imagina ter de parar o namoro... A casa fica de pernas para o ar. Você não vê a família. Eu quero curtir essas pessoas também, não abro mão disso. Por isso é que eu digo: é uma vida, não é só uma carreira. Não quero chegar aos 50 anos e dizer: "Pô, não curti minha avó, meu pai, porque estava na estrada fazendo uma carreira". Eu sou superdedicada, mas a Marisa Monte não pode ser maior do que a Marisa! E já teve épocas em que a Marisa Monte ficou maior do que a Marisa na minha vida, e eu quase arranquei os cabelos! Eu estava em turnê, gravando disco e um especial, e mudando de casa. Tocava o telefone em casa e não era ninguém para a Marisa, era só "Marisa Monte está?". Falei: Cara, eu preciso ir à praia, preciso da minha avó, preciso tocar violão, ouvir um som. Isso foi há uns dois anos e meio. Você às vezes cai nas armadilhas da vida, mas não por muito tempo! Tem de estar atento. A coisa mais importante é não ser desleal com você mesmo. Nunca fui de fazer sucesso a qualquer preço. ▮

Longe do Brasil, os ouvidos saudosos de música brasileira pedem a voz de uma mulher, e a alma pede o espelho universalista de Marisa Monte, um instrumento afinado que baila à beira do abismo

Espelho Universal

Marisa Monte é a prova de que o Brasil é mais sofisticado do que os EUA

Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles

Existe alguma coisa na música brasileira que faz com que ela soe melhor na voz de uma mulher. Talvez seja a doçura da língua, mais óbvia a cada dia que se passa imerso na praticidade fanhosa do universo anglo-saxão. Talvez sejam as inflexões do fado, colorindo de blues ibérico as dobras das nossas melodias. Ou talvez tenha a ver com o matriarcado africano, das tias baianas, as rainhas das escolas de samba. Ou talvez porque o Brasil seja, tão essencialmente, uma cultura feminina — uma cultura de açúcar, abrangência, conciliação, sutilezas, simpatias, compaixão. Ou talvez por nada — o fato é que, nove entre dez vezes quando o ouvido, aqui, pede uma voz brasileira, a primeira voz que me vem à memória é uma voz de mulher.

Mas isso explica, também apenas em parte, porque eu gosto tanto de Marisa Monte e porque persigo seus discos, disciplinadamente, nas Virgin Megastores da vida. Eis um grande prazer de não ser mais jornalista da área musical: a liberdade de comprar meus próprios discos quando me dá na telha e ouvi-los segundo minha obscura lógica interna, que é quase nenhuma.

Essa obscura lógica interna tem de explicar uma outra parte do meu gosto por Marisa — porque todo bom canto tem algo de espelho, em que o ouvinte se acha, e eu me achei sem muita dificuldade nas escolhas universalistas de Marisa, nos saltos graciosos que nada excluem e tudo incluem, por que não, por que não, melodia e ritmo, juntos e ao vivo, por que não, por que não, a divisão imprevista da frase adicionando uma outra camada de significado, por que não, por que não, Mutantes e Pixinguinha, por que não, por que não? E ah, sim, no perfil boa-moça-educada-classe-média-alta do Rio de Janeiro, aula de balé e aula de violão. Somos todas culpadas disso. Ei, essa você não sabia: eu sou *enfant* de Sion! Marisa é um instrumento afinadíssimo que baila sempre — e baila melhor — na borda do abismo. Nós somos assim, as boas moças, pelo menos as que as musas abençoaram com uma voz igual à dela.

Por aqui, Marisa é vendida como uma "diva da world music", uma categoria exótica dentro de outra categoria exótica que consegue dizer mais sobre os que a inventaram do que sobre aqueles que busca classificar. É parecido com esse conceito de "étnico" que os anglo-saxões criaram, e que quer dizer, essencialmente, "todos aqueles que não são como nós".

Dentro desse contexto estreito, não ouso sequer pensar se ela é ou será "sucesso" por aqui. O que é "sucesso"? O que é "aqui"? Aqui, em Los Angeles e Nova York, Marisa é conhecida por quem deve conhecê-la. Na KCRW, rádio esperta do Santa Monica College, Marisa é onipresente. A Ucla inclui seu nome como chamariz na hora de divulgar sua temporada de espetáculos outono-inverno. Mas a KCRW também compra sem pestanejar qualquer bobagem pseudobrasileira *made in LA* e não tem a menor idéia de quem é Dorival Caymmi. E, ao lado de Marisa, no programa da Ucla, estão os dervixes da Turquia e uma trupe de dançarinos de Bali — o exótico dentro do étnico. World music. E Los Angeles não é os Estados Unidos, assim como Nova York não é os Estados Unidos.

A verdade, que dói porque parece absurda, porque é tão verdadeira, é que o Brasil é muito mais sofisticado que os Estados Unidos. Porque, entre muitas outras coisas, o Brasil gerou Marisa Monte, que os Estados Unidos não conseguem realmente compreender.

O jovem americano Wynton Marsalis, com sua Orquestra de Jazz do Lincoln Center, e o veterano canadense Oscar Peterson mostram em São Paulo o melhor das grandes escolas do gênero

Das muitas vertentes do jazz

O americano Wynton Marsalis e o canadense Oscar Peterson se apresentam neste mês em São Paulo. Eles representam gerações diferentes do jazz. Enquanto Marsalis, de 37 anos, investe na preservação do gênero, mas também na experimentação, principalmente como diretor da Orquestra de Jazz do Lincoln Center (Lincoln Center Jazz Orchestra — LCJO) — que o acompanha no Brasil —, Peterson, de 73 anos, é um defensor rigoroso do chamado mainstream, apoiado na tradição do swing e do bebop. Independentemente das diferenças de atuação, são dois gigantes do jazz. A seguir, uma reportagem de Carlos Eduardo Lins da Silva, em Washington, mostra a política de Marsalis de pôr em evidência a orquestra que fundou e dirige, e uma reportagem de Carlos Calado, a quem Peterson concedeu entrevista por telefone, antecipa o programa que ele apresentará em São Paulo.

FOTOS DIVULGAÇÃO / CAROL FRIEDMAN/OUTLINE/STOCK PHOTOS

O pianista Oscar Peterson (acima) e o trompetista Wynton Marsalis (à direita), fundador e líder da Lincoln Center Jazz Orchestra, sintetizam épocas do melhor jazz

Há alguma coisa especial em Wynton Marsalis. Não só no músico, consensualmente considerado o mais importante do jazz nesta segunda metade do século. Mas também na pessoa. Nos preparativos para a excursão que o leva, junto com a Orquestra de Jazz do Lincoln Center, de Nashville a Moscou, de Zurique a São Paulo, Marsalis, como todo astro, montou um esquema de divulgação da viagem. Mas, como quase nenhum astro, o esquema tinha como objetivo promover outros integrantes da orquestra, não o líder. Segundo Mary Fuss, uma de suas assessoras de imprensa, "Wynton sabe que o interesse tende a se concentrar no nome mais famoso e ele quer realçar que o trabalho da orquestra é coletivo". Assim, **BRAVO!** ouviu alguns dos integrantes do grupo, que nesta turnê promove um repertório que quer ressaltar a "tintura latina" do jazz, além de prestar homenagem a Duke Ellington, Thelonius Monk e Charles Mingus, e mostrar composições dos próprios músicos da orquestra.

Onde e Quando

Wynton Marsalis e Orquestra de Jazz do Lincoln Center. Teatro Alfa Real (r. Bento B. de Andrade Fº, 722, São Paulo, tel. 0800-558191), dias 17, 18 e 19, às 21h. Patrocínio: Banco Real. Oscar Peterson (piano), Niels-Henning Pedersen (contrabaixo), Martin Drew (bateria) e Ulf Wakeniu (guitarra). Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 011/222-8698), dias 5 e 9, às 21h. Praça da Paz no Parque do Ibirapuera, dia 8, às 11h. Grátis. Patrocínio das apresentações de Peterson: Volkswagen

Um deles é o pistonista Marcus Printup. Aos 31 anos e com seu quarto disco (*Nocturnal Traces*, selo Blue Note) recém-lançado, ele talvez seja quem segue mais de perto as pegadas de Marsalis, ao menos em termos de reconhecimento público. Printup tem um estilo muito peculiar, que se concentra menos em virtuosismo técnico (embora o dele seja irretocável) do que em emoção, como o de seu guru (e ex-integrante da LCJO), o pianista Marcus Roberts. Perguntado sobre os rumos do jazz para o século 21, Printup disse: "Nos anos 20, Louis Armstrong e seus garotos não sabiam que o grande movimento seguinte seria o bebop. Eu acho que o jazz, que estava adormecido até o trabalho que Marsalis vem desenvolvendo com a LCJO, vai encontrar seus rumos de forma espontânea".

Já Ron Westray, de 28 anos, trombonista, tem uma visão para o jazz do próximo século: "Eu espero que o jazz venha a se combinar com todos os gêneros de música. Acho que ele está um pouco separado deles, atualmente". Outro trombonista, Wycliffe Gordon, 31 anos (ele e Westray gravaram um disco excelente com os nomes dos dois no título), destaca a importância da educação musical em sua atuação: "Ensinar jazz é ensinar as pessoas a viver umas com as outras, porque jazz é comunidade, é comunicação, é união entre pessoas".

FOTOS CAROL FRIEDMAN/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

A abordagem pedagógica é uma das marcas da liderança de dez anos de Wynton Marsalis sobre a LCJO. Além de recrutar músicos jovens e educá-los na prática, Marsalis leva a orquestra para tocar em escolas, oferece residências a estudantes de música e promove competições para crianças talentosas. A meta de Marsalis, com a LCJO, é manter e renovar a tradição das big bands no jazz.

A seguir, a reportagem de Carlos Calado sobre Oscar Peterson.

Jazzistas raramente decidem o que vão tocar antes da hora, muito menos gostam de revelar o programa de seus concertos. No universo do jazz, o improviso e as surpresas são essenciais. Por isso, só a antiga simpatia que o pianista Oscar Peterson dedica à música brasileira explica sua concessão à platéia de São Paulo: "Vou apresentar uma composição minha, que ainda não foi gravada, intitulada *Brazilian Nights*. Ela foi inspirada em minha mais recente visita ao Brasil", diz. Peterson também vai homenagear dois de seus compositores favoritos: George Gershwin e Duke Ellington. "Em geral, toco uma ou duas composições de Gershwin. Farei o mesmo com Ellington", diz.

Para os fãs de Peterson, ouvi-lo tocar no Brasil, mais uma vez, é um privilégio. Muitos chegaram a pensar que nunca mais o veriam, depois do derrame que o afastou dos palcos, em 1993, e que exigiu dele muita fisioterapia para voltar a tocar piano. Um dos pianistas de jazz mais gravados na história, Peterson viu sua carreira decolar em 1949, ao participar da série *Jazz at the Philharmonic*, no Carnegie Hall de Nova York. Dali em diante, acompanhou praticamente todos os grandes nomes do gênero: "Tenho de mencionar Count Basie, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Lester Young, Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan e Billie Holiday".

A convivência com tantos mestres certamente colaborou para que Peterson se transformasse em um defensor radical do chamado jazz *mainstream*, estilo que combina a tradição do swing com as inovações harmônico-melódicas do bebop. "Uma lição de Count Basie sempre ficou em minha mente e, talvez, seja a mais importante a respeito do jazz: ele precisa ter swing, tem de balançar. Se a música não suinga, não pode ser jazz", diz.

Fazer parte de um clube musical tão respeitado não impediu, porém, que Peterson enfrentasse críticas. Sua técnica prodigiosa, aprimorada pelo estudo da música erudita, foi encarada por alguns como uma cortina de fumaça que esconderia sua falta de sentimento nas interpretações — o necessário *feeling*. Peterson, porém, defende a combinação da emoção com a técnica. "Sem dúvida, a execução vem depois da emoção, que é a parte mais importante da música. Mas, se você tem algo a dizer, precisa dominar o vocabulário", diz.

Ver o predomínio do *mainstream* ameaçado por correntes mais contemporâneas do jazz fez com que Peterson, ainda nos anos 50, se mostrasse pessimista em relação ao futuro do gênero. Num artigo para a revista americana *Down Beat*, em que analisava o cenário jazzístico daquela época, chegou a declarar que não faria parte dele por muito tempo. "Naquele momento, havia muita gente fazendo experimentações que estavam matando o verdadeiro sentido do jazz", diz, sem citar nomes.

Considerado um dos mais importantes músicos de jazz desta segunda metade do século, Wynton Marsalis, de 37 anos, traz ao Brasil, pela primeira vez, a Lincoln Center Jazz Orchestra (na pág. oposta, com Marsalis à frente), que fundou e dirige, dentro do seu projeto pedagógico de difusão do jazz por meio da preservação do estilo das big bands e também da experimentação. Já o pianista Oscar Peterson (acima) – que tocou com praticamente todos os grandes nomes do gênero, de Count Basie a Billie Holiday, e defende o estilo *mainstream*, que julgou ameaçado nos anos 50 – vê, agora, jovens músicos dispostos a manter a tradição

Quatro décadas mais tarde, Peterson parece encarar com menos pessimismo o futuro do jazz. "Hoje, você encontra músicos jovens que, em minha opinião, estão cientes da música que existiu antes deles e guiam-se por esse conhecimento. Estou falando de músicos jovens e talentosos, como os pianistas Benny Green e Mike LeDonne, ou o saxofonista Ralph Moore, com quem já gravei", diz. Então essa nova geração de músicos garantiria um futuro promissor para o jazz? "Não sei se eles podem garantir tanto, mas são grandes músicos e certamente vão tentar." ■

A missão de Carmen

A heroína de Bizet entra em cartaz no Teatro Municipal paulistano, com elenco internacional, para tentar salvar uma temporada frustrada

Por Ireneu Franco Perpétuo

No palco, ela leva um homem à ruína. Na vida real, ela tenta salvar a reputação de um teatro. Carmen, a sensual heroína da ópera de Bizet, é a última cartada do Municipal de São Paulo para fechar com dignidade um dos anos mais difíceis de sua história. Depois de uma bem-sucedida reprise da ópera *Otelo*, de Verdi, em março, o maestro Isaac Karabtchevsky, que divide a direção artística do Municipal com a direção musical do Teatro La Fenice, de Veneza, anunciou uma temporada ambiciosa, incluindo *Attila*, também de Verdi (com o baixo Samuel Ramey no papel-título) *Boris Godunov*, de Mussorgsky (com a cenografia feita pelo cineasta russo Andrei Tarkovski para o londrino Covent Garden), e ainda *Don Carlo*, de Verdi, com a companhia completa do La Fenice. Mas a crise financeira da Prefeitura de São Paulo causou o cancelamento de todos esses títulos. Sobreviveu apenas *Carmen*, viabilizada graças ao mecenato dos Patronos do Teatro Municipal.

A história da sedução do soldado D. José pela cigana Carmen na Andaluzia do século 19 parece perseguir o Municipal em épocas de crise. Na temporada de 1994 (que só teve encenado um título, *Madama Butterfly*, de Puccini), a ópera foi programada e cancelada várias vezes, até ser apresentada, em meio a uma greve dos músicos da orquestra, em versão de concerto, sem cenários ou figurinos.

Para essa *Carmen* paulistana, com direção cênica de Márcio Aurélio, Karabtchevsky – que se diz "frustrado" com os percalços da temporada deste ano – pretende abrir mão dos recitativos acompanhados, que foram escritos por Ernest Guiraud (amigo e aluno de Bizet) para a apresentação vienense da obra, em outubro de 1875, restaurando os diálogos que eram a intenção original do compositor ao estrear a obra em 3 de março de 1875, na Opéra-Comique, em Paris. Há pelo menos um grande destaque internacional no elenco: o tenor argentino Luis Lima, que cantou o papel de D. José sob a regência de Karabtchevsky na Ópera de Viena. Lima tem em *Carmen* seu cavalo de batalha, tendo apresentado a ópera no Metropolitan de Nova York, com direção de Franco Zeffirelli e regência de James Levine. Ele se reveza no papel com o tenor italiano Alberto Cupido, que causou boa impressão ao cantar uma *Tosca*, de Puccini, em São Paulo, no início dos anos 90.

O papel-título da ópera fica a cargo da meio-soprano italiana Luciana D'Intino e da argentina Graciela Alperyn – que estava na desastrada *Carmen* do Municipal em 1994, e gravou a ópera pelo selo Naxos. Já o toureiro Escamillo, pelo qual a cigana troca D. José, será interpretado, alternadamente, pelo barítono croata Boris Martinovic (outro egresso da montagem de 1994, que gravou a ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, sob regência de John Neschling) e pelo macedônio Boris Trajanov. Ao ser questionado sobre os motivos de os papéis principais de ambos os elencos da montagem serem cantados por estrangeiros, Karabtchevsky diz: "Se eu tivesse uma Carmen ou um D. José à altura no Brasil, eu os chamaria. Minha política não é privilegiar o artista estrangeiro; é privilegiar a qualidade. Há uns dez anos fiz, no Rio de Janeiro, uma *Carmen* das mais sensacionais, com Céline Imbert no papel-título. Mas a voz dela mudou, e não sei se hoje ela teria a mesma desenvoltura para cantar o papel". Resultado: de importante, para artistas nacionais, restou apenas Micaela (a recatada donzela que tenta salvar D. José dos encantos de Carmen), em cujo papel se alternam as sopranos Rosana Lamosa e Gabriella Pace, que tiveram atuações erráticas na *La Bohème* do Teatro Alfa Real, em São Paulo, no mês de agosto. ■

A italiana Luciana D'Intino e o argentino Luis Lima (à esquerda) estão em um dos elencos de *Carmen*. Na página oposta, cartaz da peça, que tem direção musical de Isaac Karabtchevsky, direção cênica de Márcio Aurélio, coreografia de Clarisse Abujamra, cenografia de Felippe Crescenti, e figurinos de Leda Senise. Ao fundo, maquete de um dos cenários

Onde e Quando

Carmen. Ópera de Georges Bizet, no Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 011/222-8698), nos dias 3, 4, 6, 7, 10 e 12, às 20h30; dia 8, às 17h. Ingressos de R$ 10 a R$ 80. Patrocínio: Arthur Andersen, Schain Engenharia e Votorantim

FOTOS LEONARDO CRESCENTI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

O abraço da vanguarda

Festival internacional, no Rio de Janeiro, tenta aproximar o público da música contemporânea

Murray Schaefer (à esq.) está no festival, que celebra Cage (acima)

Como romper o isolamento da música contemporânea, essa arte, às vezes estranha, de concatenar sons dissonantes e silêncios tensos, regada pelas transgressões de Schoenberg, e que desaguou numa vanguarda de difícil comunicação com o público? A questão inspirou um grupo de compositores a criar o *Escuta! – Um Abraço Sonoro na Cidade*, festival internacional que acontece no Rio de Janeiro até o dia 8, em dez endereços, do Teatro Carlos Gomes ao Museu da Chácara do Céu. "Queremos mostrar ao público, de forma decodificada, algumas descobertas da música contemporânea", diz o coordendor Tato Taborda. Entre as atrações, o canadense Murray Schaefer e grupos como o paulista PIAP e o alemão Maulwerker. Entre os compositores interpretados estão Villa-Lobos e Edino Krieger e o norte-americano John Cage. – RENATA SANTOS

Jazz com calor

Maceió realiza seu festival internacional

O veterano grupo americano Spyro Gyra e os saxofonistas Gary Brown e Paquito d'Rivera são as principais atrações estrangeiras do 4º Maceió Jazz Festival, nos dias 19, 20 e 21. Outro destaque é o Rhapsody in Bossa – grupo formado especialmente para interpretar música de Tom Jobim e George Gershwin, integrado pelos brasileiros Paulo Moura, Jota Morais, Nelson Faria, Pascoal Meirelles e Rodolfo Stroeter, com a participação do inglês Cliff Korman e do polonês Jersy Milewski. O festival acontece no Teatro Deodoro, que foi recentemente restaurado, e em um palco armado no Hotel Jatiuca.

Sem pressa

Chico Buarque finaliza o CD *As Cidades*, que tomou um ano

Depois de quatro anos sem lançar um novo disco, Chico Buarque de Holanda amplia sua discografia com *As Cidades* (BMG). Chico levou um ano para gravar as composições, muitas das quais divididas com parceiros, entre elas *Você, Você*, assinada com o violonista Guinga, e *Xote da Navegação*, com Dominguinhos, que estava na gaveta de Chico desde 1983. Há ainda sambas como *Chão de Esmeraldas* (em parceria com Hermínio Bello de Carvalho) e *Injuriado*, ao lado de melodias elaboradas como a da inédita *Cecília*, composta com Luiz Cláudio Ramos. Algumas das faixas são conhecidas, como *A Ostra e o Vento*, trilha do filme de Walter Lima Jr., e *Assentamento*, já divulgada junto com o livro do fotógrafo Sebastião Salgado. – ANDRÉ LUIZ BARROS

Um baião de muitos

Pesquisador pernambucano lança CD e livro e abre academia para cultuar o gênero

Compêndio de música, repente e dança, ritmo sincopado de origem afro presente no cancioneiro nacional desde o século 18, o baião tornou-se "idéia fixa" para o pernambucano Raimundo Campos. Neste mês, ele lança o CD *Baião: 50 Anos de Poesia, Ritmo e Emoção*, finaliza a edição do livro homônimo e inaugura a Academia do Baião, no Centro Velho do Recife, para ensino de forró e sanfona. A idéia surgiu no cinqüentenário da primeira gravação do gênero: *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, de 1946. Lançado pelo selo do projeto, o CD apresenta a Orquestra Brasileira de Forró e, em *Asa Branca*, traz um coro de sanfonas – incluindo Dominguinhos, Borghetti, Sivuca, Hermeto e Oswaldinho. – DIÓGENES MOURA

Encarte do CD: sanfonas na onda do baião

FOTOS DIVULGAÇÃO

Um desbravador de dois mundos

Remasterização de gravações históricas mostra pioneirismo de Benny Goodman no diálogo entre o jazz e a música de concerto

Muito antes da moda do *cross-over* chegar, o clarinetista Benny Goodman, uma das figuras mais populares do mundo do jazz nas décadas de 30, 40 e 50, já transitava com desenvoltura pela esfera da música de concerto, à qual trouxe a atitude informal e sempre pronta para improvisar – característica que os grandes músicos do jazz compartilham com todos os grandes músicos barrocos e clássicos. Naquelas décadas, entretanto, essa passagem de um âmbito para outro do universo musical era novidade, e Goodman foi um pioneiro – tão bem-sucedido que chegou a tocar ao lado de Béla Bartók. Convidado a participar do célebre Festival de Tanglewood em 1956, nos Estados Unidos, Goodman gravou o *Concerto para clarineta e orquestra K. 622* de Mozart, junto com a Sinfônica de Boston regida por Charles Munch, e o *Quinteto para clarineta e cordas* do mesmo compositor, ao lado do Boston Symphony String Quartet. Remasterizados, esses registros históricos são agora reeditados em CD nacional do selo RCA Victor. São interpretações sinceras de um solista de sonoridade encorpada e franca, que parece beber diretamente da fonte e que toca de maneira inesquecível para os sentidos e para o coração, numa atitude freqüentemente esquecida pela pseudo-sofisticação do mercado fonográfico atual. LUIS S. KRAUSZ

Benny Goodman, que tocou com Béla Bartók, gravou Mozart no Festival de Tanglewood

Idade da inocência

Uma Festa Brasileira, CD do selo Paulus dedicado à música brasileira para flauta e violão, traz um repertório inspirado, sobretudo, na simplicidade e na nostalgia de uma música folclórica, de atmosfera interiorana, como que reminiscente de saraus em salões de fazendas antigas à beira de bosques. São peças de compositores como Francisco Mignone, Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Edino Krieger e outros, todas de tom saudosamente brasileiro, interpretadas sempre com apuro pelo flautista José Ananias Souza Lopes e pelo violonista Edelton Gloeden. – LSK

Bloco do Sampaio

Em 1972, o Brasil inteiro cantou *Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua*, de Sérgio Sampaio: 500 mil discos vendidos desde que aquele capixaba magro lançou a música, melancólica, no 7º Festival Internacional da Canção. Há nela um tom de desabafo político, embora a letra seja mais de caráter existencial. Ele morreu em 1994, aos 47 anos, mas não desapareceu. Seu amigo Sérgio Natureza reuniu o melhor de sua obra no CD *O Balaio do Sampaio* (MZA). O próprio Sérgio canta, comovedor, e é seguido, entre outros, por Chico César, Erasmo Carlos, Zizi Possi, Macalé. É um dos discos do ano na MPB. – JEFFERSON DEL RIOS

Mahler operístico

Sob a direção de Bernard Haitink, a Orquestra do Concertgebouw de Amsterdã firmou-se, nas décadas de 70 e 80, como a melhor intérprete de Mahler. A orquestra dava às suas obras altamente elaboradas do ponto de vista sinfônico uma riqueza inconfundível de detalhes e uma grande precisão sonora. Com o maestro Riccardo Chailly, seu atual titular, que rege a 5ª *Sinfonia* neste CD da Decca, essas características foram mantidas, mas a interpretação ganhou inesperados contornos operísticos e wagnerianos, que enfatizam o brilho e minimizam a angústia característica de Mahler. – LSK

Elo possível

Linhas melódicas incomuns diante dos clássicos ocidentais. O experiente compositor e pianista Ray Lema, do Zaire, oferece essa fina e exótica combinação no CD *The Dream of the Gazelle* (WEA). Musicólogo radicado nos Estados Unidos e Europa desde os anos 70, Lema estreou em disco em 1982, e virou rei num mercado curioso de sons da África. A sueca Sundsvall Chamber Orchestra executa a rica composição do título, em quatro movimentos. As quatro canções iniciais são pérolas do elo possível entre a música africana, nossa desconhecida, e o requinte instrumental ocidental. – ANDRÉ LUIZ BARROS

FOTO REPRODUÇÃO/AE

Conexão de primeira classe

Music for Airports, de Brian Eno, ganha versão de câmara da banda experimental Bang on a Can

Bang on a Can, a melhor banda experimental do circuito cultuado de Nova York, lançou-se há dez anos num *punch* agressivo que desafiou – e venceu – a fronteira entre o rock e a música de câmara. A formação é original: clarinetes, violoncelo, piano acústico e percussão erudita, fortalecidos por baixo, guitarra elétrica e teclados eletrônicos. São seis instrumentistas, todos hiperqualificados (Steven Schick, o percussionista, apresentou-se em São Paulo há alguns anos num concerto-solo que pôs abaixo o Teatro Cultura Artística). *Industry*, em 1995, e *Cheating, Lying, Stealing*, um ano depois, foram álbuns radicais pela Sony que deram à banda enorme prestígio no restrito mercado da vanguarda. Seu novo e recém-lançado *Music for Airports* (Point Music/PolyGram) recria um clássico minimalista do inglês Brian Eno, artista multimídia e precursor da música ambiental. A peça em quatro movimentos que dá título ao disco foi composta há vinte anos com a função de sonorizar grandes espaços públicos (como aeroportos, estações de trem, etc.) e com a utopia de harmonizar escuta e cotidiano. Verdade que o minimalismo, invenção americana, acabou em desdobramentos suspeitos. Mas a Bang on a Can, na escolha de uma peça de textura multidimensional, prova que nem tudo que é minimalista é new age. Ainda mais, consegue uma versão ao vivo de uma música originalmente criada em estúdio e até hoje só possível com sobreposições de *loopings*.
– REGINA PORTO

A banda nova-iorquina Bang on a Can desafiou, e venceu, a fronteira entre o rock e a música de câmara

Mundo lírico

O brilhante talento operístico da romena Angela Gheorghiu (mulher do também cantor lírico Roberto Alagna) ganha um contraponto singelo no CD *My World*, lançado pela Decca, que traz canções de inspiração folclórica e romântica de 16 países. Ao lado de números como *Ständchen*, de Schubert, e *Zueignung*, de Richard Strauss, estão peças tradicionais da Coréia e do Japão, do folclore judaico sefaradita e mesmo do Brasil. "Cada cultura tem algo diferente e pessoal, e, quando viajo, sempre fico curiosa para saber o que é", diz a diva ao explicar a escolha do novo repertório. – LSK

Blues confirmado

A consagração de Keb' Mo' veio com a premiação na categoria Best Contemporary Blues Album, no Grammy Awards de 1996. Renomado artista de blues, que também já foi indicado duas vezes ao Prêmio W.C. Handy Blues Awards (1996/97), ele foi um dos convidados do Free Jazz Festival, no mês passado. Agora, com gravadora nova (Sony Music), Keb' Mo' lança novo CD, *Slow Down*, em que confirma sua ótima performance, misturando o mais tradicional blues de sua guitarra a melodias que flertam com o pop/folk, como acontece em *Better Man*, *Everything I Need*, *I Was Wrong* e *I'm Telling You Now*. – SERGIO ROCHA

Item de acervo

Para marcar o 40º aniversário do lançamento dos primeiros LPs estereofônicos, a RCA remasterizou um de seus primeiros títulos editados com essa tecnologia, que revolucionou o mercado fonográfico dos anos 60: os concertos para violino e orquestra de Beethoven e Mendelssohn, com Jascha Heifetz e a Sinfônica de Boston. Essas gravações do maior violinista do mundo por várias décadas deste século têm o status de padrão pelo qual se medem todos os outros violinistas. Com o lançamento em CD, ao menos uma parte do legado musical de Heifetz fica registrada para uma nova geração. – LSK

Trilha nova

Zélia Duncan está buscando novos caminhos musicais. *Acesso*, seu terceiro disco (WEA), reflete isso. Concebido em parceria com o holandês Christiaan Oyens, co-autor de 90% das músicas, foi finalizado em Los Angeles, por Eric Sarafin, que secou a voz de Zélia, deixando-a ainda mais intrigante. *Acesso* é romântico, sem pieguices: tem colaborações de Itamar Assumpção, em *Código de Acesso*, e de Lucina, em *Depois do Perigo*. O álbum, que conjuga bem *riffs* de guitarras dos anos 60, *samples* e *beats* eletrônicos, traz ainda uma releitura de *Quase sem Querer*, da Legião Urbana.
– GILBERTO DE ABREU

NOITE TRANSFIGURADA

Para esta crítica, a Royal Concertgebouw Orchestra, de Amsterdã, mostrou em São Paulo a perfeita imagem sonora que é capaz de produzir ao vivo

Por Regina Porto

O fenômeno sonoro que é uma orquestra como a Royal Concertgebouw Orchestra (acima) exige a amplitude do espaço para uma escuta plena, e, mesmo "comprimida" no Municipal de São Paulo, ela mostrou sua estereofonia. O maestro Riccardo Chailly, operístico por temperamento, que possui o dom do magnetismo, preencheu o espaço com uma paleta luminosa de timbres, coreografada em cada detalhe

FOTO ERIK HAMELINK

A Royal Concertgebouw Orchestra chega a seu 110º aniversário neste mês com uma nova gravação da integral das sinfonias de Gustav Mahler, dessa vez dirigidas por Riccardo Chailly. O grande paradoxo do disco é que não há imagem acústica que reproduza a magnitude de sons alcançada por uma orquestra como essa quando ouvida ao vivo. Fenômenos assim — e a Concertgebouw é um fenômeno sonoro — exigem a amplitude do espaço para uma escuta plena.

Em sua vinda ao Brasil em setembro, a orquestra fez um concerto superlativo, que vai ressoar por muito tempo na memória dos que tiveram a bênção de ouvi-lo. Com 116 músicos em turnê, a Royal Concertgebouw Orchestra, mesmo "comprimida" no palco do Teatro Municipal de São Paulo, exibiu sua propagada — e natural — estereofonia. O espaço foi preenchido por uma paleta luminosa de timbres, coreografada em cada detalhe por Riccardo Chailly. Operístico por temperamento, o maestro italiano — hoje entre gigantes do repertório mahleriano (como Bernard Haitink e Klaus Tennstedt) — possui o dom do magnetismo. Sua gestualidade hipnótica desvela, uma a uma, as notas escondidas na partitura.

Músicos assim impressionam pela técnica, e o concerto bastaria pelo virtuosismo orquestral. Mas não. Um instante transcendente tomou o espaço da alma e dos sentidos. Na segunda noite da programação, com obras de Richard Strauss (1864-1949) e Gustav Mahler (1860-1911), autores que melhor expressam a personalidade sinfônica da orquestra, a Concertgebouw expôs seu ideal de beleza. Para o público, não menos que uma "noite transfigurada" — expressão não por acaso aqui tomada de um título de Arnold Schoenberg.

Não há como não comparar *Metamorfoses*, obra de adeus (e de lembranças) que Strauss escreveu aos 85 anos de idade no segundo pós-guerra, com *Noite Transfigurada*, obra de juventude de Schoenberg escrita no finzinho do século passado. Ambas para cordas, ambas em longo e lento *continuum*, ambas sem tonalidade fixa e ambas sob o mesmo manto do romantismo tardio. Guardado o lapso de tempo entre elas e seus diferentes temas programáticos — a tragédia da guerra e a sublimação da traição entre amantes —, são obras que evocam uma mesma geração austro-germânica do começo do século, marcada por novos padrões de arte (a pintura expressionista) e de moral (o nascimento da psicanálise).

Metamorfoses, pela seção de arcos da Concertgebouw, soou como um órgão ou, à maneira da música de câmara, como um quarteto de cordas celestial. O intimismo desse Strauss anunciou um Mahler wagneriano. A inversão cronológica das obras conduziu o clímax do programa — mais precisamente o quarto movimento da *Sinfonia nº 5* de Mahler. Nesse *Adagietto*, só comparável em arco vertiginoso ao *andante moderato* de sua *6ª Sinfonia*, a sala foi tomada de silêncio respeitoso. Foi com essa página que o compositor declarou seu amor por Alma Mahler (nascida Schindler), musa perturbadora de uma geração de artistas e intelectuais vienenses que causaria a ida do próprio Gustav ao divã de Freud. Numa dinâmica de todos os extremos, Chailly conduziu a orquestra ao êxtase imaginado pela mente de Mahler.

Inserido em contexto histórico, o programa ilustrou a tradição da orquestra: Strauss e Mahler (bem como Schoenberg) foram regentes regulares da Concertgebouw, e nela imprimiram seu caráter, uma expressividade profunda que perdura até hoje. Não por acaso a orquestra está entre seus melhores intérpretes. Chailly recebeu a ovação prolongada com discrição e resistiu aos pedidos de bis. Estava tudo dito.

A INFLAÇÃO DO INTÉRPRETE

Para este crítico, o maestro Riccardo Chailly, da Concertgebouw, exagerou no brilho em sua leitura da *5ª Sinfonia* de Mahler, uma obra fundada no obscuro

Por Luis S. Krausz

A Royal Concertgebouw Orchestra, que, sob Bernard Haitink, já executou algumas das melhores leituras da obra de Mahler, é levada por Riccardo Chailly (acima) a uma execução tecnicamente perfeita, mas musicalmente pobre, da *5ª Sinfonia*, exteriorizando, à moda de Wagner, uma música que busca a transcendência exatamente com o que mantém de obscuro e interior

FOTO ROBERT SCHLINGEMANN

Interpretação musical é assunto controvertido há pelo menos 2.400 anos. Platão, no diálogo *Ion*, que contrapõe o filósofo Sócrates e o rapsodo Ion, investiga o tema e conclui ser o criador de *mousiké* como que magnetizado por uma força divina — para os antigos gregos, a Musa, daí o nome de sua arte. Segue-se que o intérprete será tanto melhor quanto mais aproximar-se dessa força original, transmitindo-a ao público. Por isto, o intérprete é um *hypokrités*, que nada tem a ver com o sentido moderno de hipócrita (embora muitos o sejam), mas significa, simplesmente, um representante — neste caso, da Musa, por meio do poeta-compositor, por ela inspirado.

Mais recentemente, a música instrumental separou-se da poesia, e, na música sinfônica, o trabalho físico de tocar os instrumentos separou-se da concepção da música: aqui instrumentistas, lá o maestro. Obedecida a hierarquia platônica, o compositor seria fielmente representado pelo maestro, que comunicaria ao público, por meio dos instrumentos virtualmente às suas mãos, a arte que a Musa revelou ao primeiro elo dessa corrente. A maior parte dos regentes de hoje — grandes e menores — não tem dificuldade em impor suas idéias sobre instrumentistas. Sirvam como exemplo dois testemunhos recolhidos por este crítico: "Os músicos da orquestra fazem exatamente o que eu quero", disse Vladimir Ashkenazy, enquanto o alemão Günter Herbig disse: "Foi Karajan quem me ensinou a transmitir nossas idéias e intenções para os músicos e a tirar da orquestra exatamente aquilo que se espera".

A questão torna-se mais complexa quando se trata de *receber* os sinais deixados pelos compositores. Em primeiro lugar, na direta proporção da distância cronológica que separa uns dos outros, mas não menos por outra causa, aliás já existente à época de Sócrates e Platão: o gosto do público. No diálogo, o filósofo indaga a Ion se ele não presta atenção à audiência em suas apresentações, e o rapsodo prontamente responde: "Se os agrado, rio, pois ganho dinheiro. Se não, choro".

Da mesma forma que acontecia com Ion na Atenas clássica, o mercado de música hoje com freqüência leva os maestros a olhar para o lado errado. É esta triste racionalidade que explica uma das tecnicamente mais perfeitas e musicalmente mais pobres leituras da *5ª Sinfonia* de Mahler que ouvi nos últimos tempos: a de Riccardo Chailly à frente da Royal Concertgebouw Orchestra, de Amsterdã, apresentada no Teatro Municipal de São Paulo no fim de setembro e também disponível em CD (*leia na seção CDs*).

Críticas exaltaram as louváveis virtudes técnicas dessa grande orquestra (aliás, sob Bernard Haitink, responsável por algumas das melhores leituras de Mahler de que se tem notícia), como se já não fosse mais possível falar sobre aquilo que está para além dos sons. Uma obra de arte, porém, não se esgota em si mesma, e em Mahler essa regra é elevada à segunda potência. Como que afinada com o platonismo, sua música é, sobretudo, a tentativa de expressar algo que a transcende, e cujos limites estão para além dos timbres. Por isso, quanto mais eloqüente e retórica for sua execução, tanto menos fará jus ao que ela contém de ulterior e implícito.

Mahler foi um rebelde em seu tempo, e muito de sua música chocava-se, diametralmente, com um gosto público moldado sobretudo por Wagner. Sua música foi, sob muitos aspectos, uma arte de vanguarda e uma ruptura com o idioma de seu tempo. Entretanto, como na música de Wagner, no Mahler de Chailly tudo se exterioriza, nada permanece obscuro e interior. Trata-se de uma leitura ultrabrilhante, que enfatiza a ostentação sonora e a percepção do som físico em detrimento da estrutura musical.

Seguindo o mote de que é preciso agradar aos sentidos, sem cansar nem fazer pensar demasiado, Chailly está mais próximo da culinária do que da música e reflete uma atitude musical, na melhor das hipóteses, equivocada.

A Música de Novembro na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
CONCERTO	O jovem pianista italiano Gianluca Cascioli é o solista convidado da **Orquestra da Toscana** (*foto*), de 45 integrantes, que faz três apresentações em São Paulo, sob regência de Umberto Benedetti Michelangeli.	Os três concertos começam com *Entreato de Rosamunde*, de Schubert. Cascioli é o solista do *Concerto para piano e orquestra nº 5 "Imperador"*, de Beethoven, nos dias 3 e 5, tocando o *Concerto nº 23*, de Mozart, no dia 4. Na mesma data, a apresentação incluirá a *Sinfonia nº 35 "Haffner"*, de Mozart, enquanto, nas outras apresentações, o último item do programa é *Rendering*, de Schubert/Berio.	Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, em São Paulo. Tel. 011/256-0223.	Dias 3, 4 e 5, às 21h. Ingressos entre R$ 50 e R$ 100.	Apenas um ano mais velho do que a orquestra – nasceu em 1979, enquanto o grupo toscano foi fundado em 1980 –, Cascioli tem sido aclamado como o "novo Pollini" desde que venceu, em 1994, o Concurso Internacional Umberto Micheli.	Um dos mais estimulantes compositores da atualidade, o italiano Luciano Berio, 73, escreveu *Rendering*, para orquestra, em 1989, baseado nos últimos fragmentos deixados por Schubert – esboços para uma décima sinfonia, em ré maior, que o compositor austríaco não viveu para terminar.	Apesar da pouca idade, Gianluca Cascioli já grava para a poderosa Deutsche Grammophon. Um de seus CDs traz peças de Beethoven (como as *Seis Bagatelas, op. 126*) ao lado de compositores do século 20: Webern, Schoenberg, Ligeti e Boulez.
CONCERTO	**Rafael Frühbeck de Burgos** (*foto*) rege a Orquestra Nacional da Espanha em turnê brasileira, incluindo apresentações em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. O solista convidado é o violonista Pepe Romero.	Em São Paulo, a orquestra toca dois programas – todos com forte sotaque espanhol. Dia 24: *Suite Espanhola*, de Albeniz/Frühbeck; *Concerto de Aranjuez*, de Rodrigo; *Capricho Espanhol*, de Korsakov; *Bolero*, de Ravel. Dia 25: repetição do concerto de Rodrigo, e três peças de Manuel de Falla – *El Amor Brujo*, *La Vida Breve* e *El Sombrero de Tres Picos*.	Teatro Castro Alves – pça. 2 de Julho, s/nº, Salvador. Tel. 041/247-8722. Teatro Municipal – pça. Floriano, s/nº, RJ. Tel. 021/558-3733. Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, SP.	Em Salvador, dia 18. No Rio, dia 23. Em São Paulo, dias 24, 25 e 26. Ingressos em São Paulo entre R$ 65 e R$ 120.	Embora passe por uma das piores crises de sua história – está há três anos sem regente titular –, a Orquestra Nacional da Espanha ganhou renome internacional ao defender, em turnês por todo o planeta, a música dos compositores de seu país.	O malaguenho Pepe Romero vem de uma família de violonistas e interpreta o mais célebre concerto escrito para seu instrumento e orquestra – o *Aranjuez*, de Rodrigo, com um longo, melodioso e pungente movimento lento.	Para manter o tom espanhol da noite, há opções gastronômicas em São Paulo que vão do sofisticado Don Curro (r. Alves Guimarães, 230, tel. 011/852-4712), em Pinheiros, aos mais acessíveis, como o Valência (av. Lavandisca, 365, tel. 011/5561-3917), em *Moema*.
CONCERTO	Paulista radicado em Londres, **Marcelo Bratke** (*foto*) dá recital de piano em São Paulo.	Domenico Scarlatti – *Sonata em ré menor*; J. S. Bach – *Partita nº 1*; Mozart – *Sonata em dó maior*; Beethoven – *Sonata nº 4 em mi bemol maior, op. 7*.	Teatro Maksoud Plaza – al. Campinas, 150, em São Paulo. Tel. 011/253-4411.	Dia 29, às 17h. Ingressos: R$ 20 e R$ 12.	Entre os pianistas brasileiros radicados no exterior, Bratke tem uma carreira sui generis, rompendo com a mesmice e dedicando-se a pesquisar e recuperar um repertório normalmente ausente das salas de concerto, como a música do mexicano Carlos Chavez.	Vai ser a chance de ver Bratke fazendo um repertório mais "convencional", para seus padrões. Em ordem cronológica, seu recital mostra a evolução da escrita para teclado, partindo do barroco de Scarlatti e Bach para chegar ao classicismo de Mozart e do Beethoven da primeira fase.	O Hotel Maksoud Plaza conta com o Café Brasserie Belavista, aberto 24h, que serve do café da manhã à ceia da madrugada, com destaque para o tradicional chá da tarde.
CONCERTO	O maestro francês **Alain Lombard** (*foto*) atua como regente convidado da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, tendo como solista convidado Leonidas Kavakos (violino).	O poema sinfônico *Romeu e Julieta*, de Tchaikovsky, inspirado na obra homônima de Shakespeare, forma par russo com o *Concerto nº 2 para violino e orquestra em sol menor op. 63*, de Prokofiev. Completa o programa a *Sinfonia nº 2 em ré maior op. 73*, de Brahms – até o final do ano, a Osesp terá interpretado o ciclo sinfônico completo do compositor alemão.	Teatro São Pedro – r. Barra Funda, 171, em São Paulo. Tel. 011/3666-1030.	Dia 19, às 21h, e dia 21, às 16h30.	Aos 58 anos, Lombard é conhecido por sua vasta discografia. Sua técnica é louvada pelo *New Grove Dictionary* (bíblia dos melômanos) como "brilhante", com uma "personalidade dinâmica particularmente adequada para a interpretação de obras altamente rítmicas".	O grego Leonidas Kavakos toca o segundo concerto para violino e orquestra de Prokofiev. Menos audacioso que o anterior, de 1923, o concerto é considerado um aceno do compositor às autoridades soviéticas – a obra foi estreada em 1935, ano do retorno do exilado compositor a seu país.	O restaurante mais famoso da Barra Funda, onde fica o Teatro S. Pedro, é Bacalhau, Vinho & Cia (r. Barra Funda, 1067. Tel. 011/3666-0381) – um imenso salão com ar de botequim no qual são servidas porções de bacalhau, preparado de 16 maneiras.
LÍRICA	O tenor **Rockwell Blake** (*foto*) canta árias de ópera com a Orquestra Sinfônica Municipal, regida por Mário Valério Zaccaro.	Gluck – *L'Espoir Renaît de mon Âme* (da ópera *Orphée*); Mozart – *Un'Aura Amorosa* (*Così fan Tutte*) ; *Il mio Tesoro* (*Don Giovanni*); Rossini – *D'Ogni più Sacro Impegno* (*L'Occasione fa il Ladro*); *Languir per una Bella* (*L'Italiana in Algeri*); *Cessa di più Resistere* (*O Barbeiro de Sevilha*); Donizetti – *Ah! Mes Amis* (*La Fille du Régiment*); Händel – *I Must with Speed Amuse Her* (*Semele*).	Teatro Municipal – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, em São Paulo. Tel. 011/222-8698.	Dias 20 e 22. Preços e horários a definir.	Rockwell Blake é um dos mais destacados tenores ligeiros da atualidade. Sua especialidade é a escrita ornamentada de Rossini, do qual já gravou várias óperas, como *La Cenerentola*, na qual Blake atuou em outubro, em Paris, no Palais Garnier.	Blake canta um programa hercúleo, com destaque para a ária de Donizetti, que tem nada menos que nove dós agudos; e para *Cessa di Più Resistere*, composta para tenor, em *O Barbeiro de Sevilha*, mas acabou ficando mais conhecida em sua versão para meio-soprano, em *La Ceneren*.	Il Cacciatore (r. Santo Antonio, 837, tel. 011/256-1390) é um restaurante tradicional e aconchegante, com pratos diferenciados do trivial italiano, como gnocchi de semolina e brasato com rigatoni.
LÍRICA	A soprano **Eliane Coelho** (*foto*) canta o papel-título da ópera *Maria Tudor*, de Carlos Gomes, ao lado do tenor Kostadin Andreev (Fabiano Fabiani), do barítono Franco Pomponi (Don Gil) e da meio-soprano Elena Tchavdarova (Giovanna). Luiz Fernando Malheiro rege coro e orquestra da Ópera Nacional de Sófia.	Baseada na obra homônima de Victor Hugo, *Maria Tudor* tem quatro atos, e estreou no Scala de Milão, em 1879, com o célebre Francesco Tamagno no papel de Fabiani, o aventureiro italiano que domina o coração da rainha Maria Tudor e se vê no centro de sangrentas intrigas palacianas na sombria Inglaterra do século 16.	Ópera Nacional de Sófia – 30, Doundukov Blvd., em Sófia (Bulgária). Tel. 00-35-92/987-7011.	Dias 6 e 8, às 18h (horário tradicional no inverno búlgaro). Ingressos entre US$ 10 e US$ 30.	*Maria Tudor* foi um retumbante fracasso que praticamente liquidou a carreira italiana de Carlos Gomes. Raramente encenada, a ópera tem uma das melhores aberturas escritas pelo compositor e música dramática de qualidade.	Radicada em Viena, onde faz parte do elenco da Staatsoper, a soprano capixaba Eliane Coelho canta um dos mais pesados e exigentes papéis de Carlos Gomes, com duas árias: *Vendetta* (no segundo ato) e *O Mie Notti d'Amor* (no quarto ato).	O selo paulistano Master Class lançou a única gravação comercial disponível de *Maria Tudor*. Feita ao vivo, em 1978, com regência de Mário Perusso, ela traz a argentina Mabel Valeris no papel-título e o carioca Eduardo Álvares como Fabiani.
LÍRICA	O tenor Fernando Portari (Rodolfo) canta em *La Bohème*, de Puccini, com Rosana Lamosa (Mimì), Paulo Szot (Marcello), Gabriella Pace (Musetta), Douglas Hahn (Schaunard), Jeller Felipe (Colline) e Pepes do Valle (Benoit/Alcindoro). Direção: Jorge Takla; regência: Jamil Maluf, com Orquestra Experimental de Repertório.	Estreada no Teatro Alfa Real (*foto*), em agosto, é agora reprisada no Municipal esta produção da ópera de quatro atos composta por Puccini em 1896, com libreto de Illica e Giacosa, contando os encontros e desencontros amorosos do poeta Rodolfo e da florista Mimì, em Paris.	Teatro Municipal de São Paulo – pça. Ramos de Azevedo, s/nº, em São Paulo. Tel. 011/222-8698.	Dia 27, às 20h30, e dia 29, às 17h. Em dezembro, dias 1º, 3 e 5, às 20h30; dia 6, às 17h.	*La Bohème* é uma das mais belas óperas do repertório italiano – e, como a crise financeira da Prefeitura de São Paulo praticamente exterminou a temporada lírica deste ano, qualquer espetáculo de ópera na cidade foi transformado em ocasião raríssima, que não deve ser perdida.	No Teatro Alfa Real, o brilho foi todo para os coadjuvantes: Jeller Felipe cantou uma belíssima *Vecchia Zimarra* no último ato; Douglas Hahn mostrou solidez em Schaunard, e, embora mal aproveitado, Pepes do Valle demonstrou grande talento cômico.	Na Livraria Cultura (av. Paulista, 2.073, tel. 011/285-4033) há agora um dos melhores acervos de partituras orquestrais de ópera de São Paulo – em edições norte-americanas, da Dover, com preço médio de R$ 22.
ESPECIAL	**Quinteto Villa-Lobos** (*foto*), seção de cordas da Sinfonietta Rio, Camerata da Universidade Gama Filho, Coro Infantil do Rio de Janeiro, Edino Krieger e Ronaldo Miranda. Os intérpretes apresentam-se alternadamente até dezembro, como parte do projeto *Contemporâneos RioArte – O Som no Planetário*.	Em novembro: dia 5, Camerata Gama Filho; dia 12, Quinteto Villa-Lobos, com participação especial de Guinga; dia 19, Coro Infantil do Rio de Janeiro, sob regência de Elza Lakschevitz; dia 26, Quinteto Villa-Lobos. Em dezembro: dia 3, Sinfonietta Rio; dia 10, Coro Infantil do Rio de Janeiro; dia 17, Quinteto Villa-Lobos, com participação especial de Hermeto Pascoal. (O repertório não foi divulgado a tempo).	Planetário da Gávea – r. Padre Leonel Franca, 240, Gávea, Rio de Janeiro. Tel. 021/239-5948.	De 20 de agosto a 17 de dezembro, às 5ªs, às 21h. Ingressos a R$ 5 e R$ 2,50, para estudantes e maiores de 60.	A idéia do projeto é recuperar para o público a produção brasileira de música clássica. O projeto é amplo, inclui workshops para alunos da rede municipal, às quartas, publicação de partituras e lançamentos de CDs.	O Quinteto Villa-Lobos, que completa 35 anos, foi o primeiro grupo camerístico no país a integrar as músicas de concerto e popular. É formado por Antônio Carrasqueira (flauta), Luis Carlos Justi (oboé), Paulo Sérgio Santos (clarineta), Aloysio Fagerlande (fagote) e Philip Doyle (trompa).	Na rua Marquês de São Vicente, bem perto do Planetário, fica a livraria Bookmakers, com livros importados, CDs raros de jazz e bom acervo para cinéfilos. Aprazível também é o Café do Autor, que à tarde oferece o "Chá dos Imortais", com cesta de pães caseiros, geléias, mel e torradas.
ESPECIAL	O 36º Festival Villa-Lobos traz Coro & Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal; Orquestra Sinfônica do Paraná; Associação de Canto Coral; Fernanda Chaves (piano) & Orquestra Sinfônica Nacional; Martha Herr (soprano) & André Luiz Rangel (piano) e **Camerata Universidade Gama Filho** (*foto*), entre outros.	*Villa-Lobos e as Crianças* (Coro & Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, sob regência de Silvio Barbato); *Missa In Memoriam* (Associação de Canto Coral, sob regência de Valéria Matos); *Villa-Lobos Estrangeiro* (Martha Herr, soprano, e André Luiz Rangel, piano); *O Violoncelo do Villa* (Tânia Lisboa, violoncelo; Cláudio Cruz, violino; Miriam Braga, piano).	Teatro Municipal – pça. Floriano, s/n.º, RJ; Sala Cecília Meireles – r. da Lapa, 47. Tel. 021/224-3913; Espaço Eleazar de Carvalho – r. Sorocaba, 200. Tel. 021/ 286-3097.	De 15 a 21.	A heróica iniciativa do Museu Villa-Lobos garante que, anualmente, possa ser ouvido um pouco da enorme, fantástica e ainda desconhecida produção musical do maior compositor das Américas, Heitor Villa-Lobos.	Vencedora do 3º Prêmio Carlos Gomes, da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, a soprano Martha Herr é uma apaixonada defensora dos repertórios brasileiro e do século 20 – portanto, uma intérprete ideal das canções de Villa-Lobos.	A pianista Débora Halasz está gravando, pelo selo escandinavo BIS, a integral das obras para piano-solo de Villa-Lobos. Já saíram três volumes, todos com alta qualidade interpretativa. Destaque para o primeiro disco da série, que traz o *Rudepoema* e as *Bachianas Brasileiras nº 4*.
POP	Depois do sucesso no Palace, **Zizi Possi** (*foto*) volta a apresentar o show *Per Amore*, com direção de José Possi e os instrumentistas Jether Garotti Junior, Keco Brandão, Camilo Carrara e Guello, além de uma orquestra de 18 músicos, regida por Luis Gustavo Petri.	Quatro canções do próximo disco da cantora, *Passione*, incrementam a nova temporada do show: a tradicional napolitana *Core n'grato Malafemmena*, de Totò; *Io, Mammate e Tu*, de Domenico Modugno; e *Io Che Amo Solo Te*, de Sergio Endrigo.	Studium – r. Rui Barbosa, 266, em São Paulo.	De 12 de novembro a 20 de dezembro.	Descendentes e não-descendentes de italianos foram às lágrimas com o show *Per Amore* e o CD com o mesmo título, graças a um sentimentalismo que perpassa não apenas a escolha das canções, mas também a própria interpretação da cantora.	Além da canção que dá nome ao show, Zizi Possi vai desfilar uma série de sucessos do pop italiano, como *Caruso*, de Lucio Dalla; *Ho Capito Che Ti Amo*, de Luigi Tenco; *E Chiove*, de Amoruso e Cirillo; e *Senza Fine*, de Gino Paoli.	Para continuar no mesmo clima, a coletânea *Bocelli*, com sucessos do cantor romântico italiano, traz algumas das canções interpretadas por Zizi Possi em seu show, como *Per Amore* e *E Chiove*.

FOTOS DIVULGAÇÃO, EXCETO DE ELIANE COELHO: CLÁUDIA GUIMARÃES/F.I; ZIZI POSSI: PRENSA TRÊS

Um Machado Inédito

A editora Annablume reúne todas as *Balas de Estalo*, crônicas que Machado de Assis publicou sob pseudônimo; BRAVO! traz com exclusividade um texto ainda não publicado em livro

Por Gilberto Pinheiro Passos

Balas de Estalo foi o nome dado ao conjunto de crônicas que Machado de Assis (1839-1908) escreveu, sob pseudônimo, no jornal *Gazeta de Notícias*, entre 1883 e 1886. Acreditava-se que todas essas crônicas já haviam sido publicadas em livro, até que a pesquisadora Heloisa Helena Paiva De Luca descobriu duas inéditas. Agora, elas se juntarão às *Balas*... já conhecidas num volume que será lançado neste mês pela Ed. Annablume. Gilberto Pinheiro Passos escreve a seguir sobre o texto inédito que **BRAVO!** publica nas páginas seguintes.

Não é fácil ser o mais completo autor brasileiro, caso do nosso bruxo do Cosme Velho. Morto há 90 anos, não querem deixá-lo em paz. Andam mexendo, até, em suas crônicas, que, talvez, só prestassem para a leitura do dia em que foram escritas. Crônica é assim: passa o momento, o fato glosado, a pessoa em questão, e o sabor se vai, perdido no esquecimento. Com Machado, a coisa parece diferente, pois os leitores vão descobrindo que nem tudo se apagou no tempo. É só ler a *Bala de Estalo* de 22 de julho de 1883, que trata de algo muito familiar hoje em dia: vai ser descontado ou não o pagamento dos deputados que faltam às sessões?

Machado de Assis (à esquerda): mestre lúcido, irônico, sutil e cada vez mais interessante

FOTO ICONOGRAPHIA

O Brasil de hoje anda com tantos produtos falsificados? Em 23 de agosto de 1884, nosso cronista anuncia: "Anda nos jornais (...) uma representação do Clube ou Centro dos Molhadistas contra os falsificadores de vinhos (...) os progressos da química permitem obter as composições mais ilusórias, com dano da saúde pública". Como se vê, a matéria não nos é estranha, embora tenha origem em outros tempos. Isso talvez queira dizer que o país não mudou muito. Ora, em 24 de outubro, nosso autor volta à carga, com a deliciosa crônica contra a obrigação da pureza do vinho.

Radical e decididamente antipático, o tal "Centro Comercial de Molhadistas" queria normatizar a venda do vinho do Porto, o que dá oportunidade a Lelio (pseudônimo utilizado por Machado) de expor o elogio da impureza. Servindo-se de uma interpretação — entre jocosa e literal — de elementos bíblicos, econômicos, filosóficos, morais e comerciais, prega a necessidade de que haja sempre o reverso da medalha. Esse surpreendente raciocínio, que seguramente foi buscar nos escritores franceses e ingleses dos séculos 17 e 18, confere ao texto a leveza do efeito cômico, pela desproporção apresentada.

Senão, vejamos: seria necessário sacar da algibeira tantos argumentos? O leitor sabe que está diante do exagero, cujo efeito lhe permite sorrir da disputa comercial. Ao mesmo tempo, chama a atenção o fato de o cronista relativizar a questão, não sem deixar de consignar sua força no cotidiano da cidade. Eis aí a função da crônica na integridade de sua atuação jornalística. Assim trabalha o cronista Machado de Assis. Seu intuito é o de comentar, com iro-

nia sutil, a vida atrasada do Brasil, em que o sistema escravocrata está indo por água abaixo e a Monarquia se vê atacada por todos os lados. Hoje em dia, passado tanto tempo, volta a pergunta: dá para se compreender a malícia de crônicas de mais de cem anos de idade? Creio que a resposta é preponderantemente afirmativa, até porque, conforme vimos, parece haver coisas que se repetem o tempo todo neste país.

É claro que o leitor está querendo mais exemplos. Aí vai um: em 10 de julho de 1883, o articulista resolve fazer um apanhado de expressões usadas em discursos políticos de sua época e que não diferem muito das nossas propagandas recentes: "O país está cansado de mistificações", "Batalhador infatigável em prol das liberdades políticas", "esbanjamento dos dinheiros públicos", "superar as imensas dificuldades econômicas que assoberbam o país".

A paródia de chavões utilizados por políticos e a pouca utilidade de tantos pronunciamentos na Câmara ou no Senado sempre estiveram presentes nas páginas escritas por Machado de Assis. Já em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), encontramos o desastrado discurso feito pelo deputado Brás Cubas sobre uma importantíssima questão: o tamanho do chapéu dos militares! E que tal lembrar a troca de lado político executada pelos gêmeos Pedro e Paulo em *Esaú e Jacó* (1904)?

Assim, vemos que essas crônicas nos falam de perto. O conjunto foi publicado com o título de *Balas de Estalo*, entre 1883 e 1886, na *Gazeta de Notícias*. A pesquisadora Heloisa Helena Paiva De Luca, por meio da Editora Annablume, além de nos ofertar duas produções inéditas em livro, refaz a totalidade do percurso cronológico, com explicações sobre o contexto que as motiva, proporcionando-nos o prazer de escutar a voz daquele que, irônica e sagazmente, comenta as peripécias políticas, as instituições, os costumes, as crendices e o cotidiano dos brasileiros da época.

Tanto a Editora Jackson quanto o infatigável Magalhães Jr. tinham tentado reproduzir por inteiro a contribuição machadiana ao jornal *Gazeta de Notícias*. Há pouco tempo, Daniela Mantarro Calippo, professora-pesquisadora da Unesp/Assis, revelou a existência de uma crônica inédita. Agora, temos uma edição que representa a mais completa coleção das *Balas de Estalo*. Assim se vai fazendo o inventário da produção jornalística de Machado, parte não desprezível de sua obra.

Abaixo, frontispício da primeira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e Machado com sua mulher, Carolina, no Rio de Janeiro, no início do século: prosa graciosa, plena de imagens, com paródias e citações de autores famosos. Pela leitura das crônicas, pode-se fazer a arqueologia da cultura da época em que foram escritas

FOTOS ICONOGRAPHIA

Munição Pesada

A seguir, a crônica inédita: rigor intelectual e contingência

Há nesta cidade uma reunião de ideólogos e jacobinos, que, com o nome de Centro Comercial de Molhadistas, está simplesmente afrontando a consciência humana.

Que os membros desse clube de perversos jurem vender vinho puro e legítimo, vá; – é um ato de virtude e lealdade, que lhes merecerá a estima pública, além de ser um direito amparado pela Constituição.

Mas não fica aí o Centro. Quer mais; quer impor a todos os que vendem vinhos, a obrigação de os vender puros e verdadeiros, chegando ao excesso de divulgar os lugares em que os há falsificados, com todas as indicações de rua e número.

Filosoficamente, o ato do Centro é um absurdo. É axioma de metafísica, que nenhuma coisa, considerada em si mesmo, é *boa* ou *má*; só o pode ser comparada com outra. Ora, se todos os vinhos de uma loja forem de uma certa qualidade, antipática ao Centro, não se pode dizer que sejam falsificados ou impuros. Para isso seria preciso que a loja vendesse outros vinhos, dos que o Centro chama puros, e é isto o que ele, em alguns casos, não poderá provar.

Juridicamente, é um atentado. O direito de vender vinho puro implica o de vendê-lo falsificado. Não é um princípio abstrato, está nos códigos modernos, e verifica-se em todas as ordens da atividade humana. Os livros são o vinho do espírito, e ninguém se lembraria de estabelecer que só se escrevessem livros bons. Quando um tenor canta mal, tenho o direito de não voltar ao teatro, mas não o de impedir que o tenor cante no dia seguinte: – 1º porque ele tem o direito de cantar mal; 2º porque o meu vizinho tem o direito de ouvi-lo.

Moralmente, é uma obra odiosa e vã. Há para a virtude a mesma escala que para o frio e o calor. A alma humana, e implicitamente a comercial, é uma sucessão de temperaturas. Assim, por exemplo, o mesmo homem pode vender vinhos falsificados e zurrapas verdadeiros; por que exigir dele que também os vinhos sejam verdadeiros? Virtudes inteiriças são raras. E quando não fosse baldado exigir de todos o mesmo grau de virtude, seria certamente odioso e maometano: – crê ou morre. Se para ganhar o céu, não exige Cristo sacrifício, como o exigirá o Centro para ganhar quatro patacas, que, afinal, valem menos que o céu? É ser mais papista que o papa.

Socialmente, é um perigo, e gravíssimo. No dia em que cada classe se lembrar de indagar o que é que todos os seus membros vendem, chegaremos à guerra social. Por enquanto, só vejo este uso nos vinhos e na política; fiquemos nisto.

Economicamente, é uma injustiça. Quem vende vinhos falsificados, não os vende a troco de ouro, mas de papel moeda, que é moeda de convenção, simples promessa de dinheiro; donde resulta que há um contrato perfeito e igual em todas as suas partes. Creio até que dos dois objetos permutados, o vinho é ainda o mais valioso, porquanto o papel, representando a palavra da sociedade, representa implicitamente um certo número de velhacos que toda a sociedade não pode deixar de ter em si, ao passo que o vinho pode ser obra de um honesto cavalheiro, esmerado e transparente em todas as outras coisas da vida.

Teologicamente, é uma tríplice heresia: 1º, porque é dos livros, que o que salva é a fé, não as obras, e uma vez que o inculpado creia nas verdades morais e eternas, nada está perdido; 2º, porque é também dos livros, que há mais alegria no céu por um pecador que se arrepende, do que por um justo, e a perseguição aos inculpados tira-lhes a possibilidade do arrependimento; 3º, porque é ainda dos livros, que Deus permitiu a existência de heresias, e se o vinho falsificado é uma heresia, é provavelmente permitido por Deus, e destinado a afinar o valor dos vinhos puros, e dos que se dão ao mister de os vender.

Por todas estas razões e por outras que omito, e não são menos concludentes, proponho a extirpação do sobredito *Centro*, como uma invenção do diabo, fator de desordens, iniqüidades e abominações.

LELIO. *(24/10/1884)*

FOTO MARC FERREZ EXTRAÍDA DO LIVRO RIO ANTIGO/ACERVO IMS

Abaixo, cópia da *Bala de Estalo* inédita, com a ortografia da época, assinada pelo pseudônimo Lelio. À direita, o bairro do Botafogo, no Rio, em 1880: a cidade foi o principal cenário das crônicas de Machado de Assis

GAZETILHA

Acham-se expostos em uma vitrine da rua do … lor os premios que serão dados aos vencedo… s corridas do Club Olympico Guanabarense, … realisarão brevemente.

BALAS DE ESTALO

Ha n'esta cidade uma reunião de ide… gos e jacobinos, que, com o nome … entro Commercial de Molhadistas, e… mplesmente affrontando a conscienc… umana.

Que os membros d'esse club de p… ersos jurem vender vinho puro e le… mo, vá; —é um acto de virtude e le… ade, que lhes merecerá a estima p… lica, além de ser um direito ampara… ela Constituição.

Mas não fica ahi o Centro. Quer ma… uer impor a todos os que vendem … hos, a obrigação de os vender puro… erdadeiros, chegando ao excesso de … ulgar os logares em que os ha fals… ados, com todas as indicações de ru… umero.

Philosophicamente, o acto do Cen… um absurdo. E' axioma de metaph… ica, que nenhuma cousa, considerada … mesmo, é *boa* ou *má*; só o póde … omparada com outra. Ora, se todos … inhos de uma loja forem de uma c… ualidade, antipathica ao Centro, … póde dizer que sejam falsificados

Dá para comprovar que, diferentemente do que Sílvio Romero andou alardeando, nosso autor não se alheou da realidade brasileira e, se não praticou o romance panfletário, nem por isso deixou de ilustrar aspectos cruciais do seu momento histórico, como o sistema escravocrata, a Abolição e a República. Muito à vontade nas crônicas – reflexo imediato de seu momento –, o artista busca recontar o cotidiano nacional, evidenciando o compromisso direto de borboletear em torno dos telegramas que chegavam à redação. O fato bruto assume, na pena de Machado de Assis, o papel de desencadeador de uma série de reflexões cuja tônica é a visão desenganada do cenário nacional.

Ainda assim, não encontramos o panfletário, mas um instigante, lúcido e fino ironista que busca dar ao leitor uma visão muitas vezes tangencial – mas nem por isso menos reveladora – dos fatos ocorridos. É evidente que a crônica busca apresentar uma faceta ainda não trabalhada pelo noticiário, justificando o interesse que venha a causar e, ao mesmo tempo, o aspecto tangencial de que possa se revestir.

O borboletear do cronista lhe permitiu enveredar pelo cômico e o desobrigou de se ater ao dado oficial. Essa leveza parece inconseqüente, mas pode ser o álibi do bufão. E aí se mostra diabólica a perspectiva adotada, porque revela ao público o avesso da informação, ou mesmo a discreta simbiose do oficial e do ridículo. Vejamos mais um momento: em 10 de agosto de 1884, o articulista imagina Deus e São Pedro observando anúncios profanos pintados nos muros da Capela Imperial e indagando a respeito do poder curativo (um dos atributos divinos, diga-se de passagem) dos diversos produtos. Deus se espanta com o desaparecimento do Xarope do Bosque, uma descoberta de 1853 que prometia curar tudo, ao que lhe responde o porteiro do céu: "Os xaropes são como os impérios. Onde está Babilônia?".

Onde estará o nosso império alguns anos mais tarde? É evidente que o processo em marcha da República já estava nas ruas, nos quartéis, nas academias, e, ao falar de remédios e crenças, o cronista aproveita para ir além e pôr o dedo na ferida. Esse é um dos aspectos das crônicas que se enraíza na história vivida do país, pois descreve o cotidiano em seus matizes variados, sugerindo mudanças que vão do consumo de remédios ao destino de governos.

Tudo isso moldado no pequeno espaço destinado às *Balas de Estalo*, obrigando o articulista a uma prosa graciosa, plena de imagens, com paródias e citações de autores famosos, no intuito de facilitar a compreensão do público. Jogando com a cultura européia (sobretudo francesa), muito forte no Rio de Janeiro da época, nosso autor acentua também um dado para o leitor de hoje: os referenciais históricos, políticos e literários do brasileiro do século 19 que tinha acesso à imprensa escrita.

Aí está outro aspecto importante da publicação: um pouco da arqueologia da cultura da época pode ser feita pela leitura de crônicas cuja obrigação era divertir e informar, utilizando elementos que configuravam seu mundo cultural. Como em outros campos, aqui também Machado é um mestre lúcido, irônico, sutil e cada vez mais interessante.

O Que e Quanto

As *Balas de Estalo de Machado de Assis*, crônicas de Machado de Assis. Organização de Heloisa Helena Paiva De Luca. Ed. Annablume, ainda sem nº de págs. e preço definidos

Gilberto Pinheiro Passos é professor do departamento de letras modernas da USP e autor de *As Sugestões do Conselheiro: A França em* Esaú e Jacó *e* Memorial de Aires (Ed. Ática).

Acima, outra imagem do Rio de Janeiro, cidade de um certo Clube Comercial dos Molhadistas, "reunião de ideólogos e jacobinos" que foi tema da *Bala de Estalo* de 24/10/1884. Abaixo, à esquerda, desenho publicado na imprensa à época do lançamento de *Ressurreição* (1872), romance da chamada fase pré-realista do autor (de *Helena*, *A Mão e a Luva* e *Iaiá Garcia*). O gênio de obras-primas como *Quincas Borba* (abaixo, frontispício da primeira edição, de 1892) não havia aparecido, e ainda se podia notar o aceno para a literatura romântica

MACHADO DE ASSIS

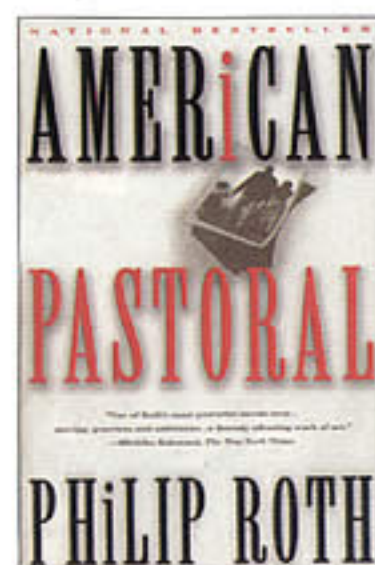
QUINCAS BORBA

RIO DE JANEIRO

FOTO MARC FERREZ EXTRAÍDA DO LIVRO *RIO ANTIGO*/ACERVO IMS / ICONOGRAPHIA / ICONOGRAPHIA

A América caiu como uma luva

Pastoral Americana, o livro em que Philip Roth radiografa a falência dos ideais de seu país na década de 60, reafirma o autor como um gigante da literatura contemporânea

Por Michel Laub

Para Philip Roth, os anos 60 não foram o movimento hippie e o Vietnã, os protestos em Paris e a liberação sexual, Jean-Paul Sartre e os beatniks. No seu *Pastoral Americana* – título provisório em português do romance que a Companhia das Letras deve lançar no mês que vem e vencedor do Pulitzer deste ano –, os anos 60 foram algo além de qualquer clichê: pode-se dizer que o maior escritor norte-americano vivo, talvez o maior do mundo, concentrou seu testemunho pessoal sobre a década mais discutida do século não em algum acontecimento extraordinário, não em algum bombardeio, não em algum conchavo geopolítico regado a bourbon ou vodca, mas numa singela conversa entre o protagonista Seymour Levov e o seu pai.

Seymour é um ex-atleta prodígio de vários esportes, que recusou um contrato milionário na primeira divisão do beisebol para herdar o negócio da família. Seu pai, dono de uma fábrica de luvas, é um imigrante judeu que sobressaiu na vizinhança pobre de Newark, Nova York, no pós-guerra. A conversa, que acontece quando Seymour ainda é criança e é relatada em flashback no início do livro, é sobre a técnica de confecção de uma luva: ao filho é explicado por que a alimentação do gado é importante para se obter a correta textura do couro, por que a secagem do couro é fundamental, por que é imprescindível fazer a coisa certa do início ao fim do processo. Tudo como o pai vem fazendo. Tudo como se deve fazer.

FOTO DAN BORRIS/OUTLINE/STOCK FOTOS

Roth (foto de 1990): Israel, sexo e literatura em doses dignas da melhor ficção realizada na atualidade. Na página oposta, a edição norte-americana do novo livro

Para Ler Roth

O melhor da obra do autor na seleção de BRAVO!

Complexo de Portnoy (Ed. Expressão e Cultura, 303 págs.) – Seu grande clássico. A história da infância e da adolescência do judeu Alex Portnoy é uma monumental sátira sobre a opressão e o esmagamento do indivíduo pela família. A mãe de Alex é puritana, conservadora, onipresente em cada ato do filho. Seu gigantismo psicológico se sobrepõe à figura do marido, um vendedor de seguros que sofre de prisão de ventre. Alex despreza esse pai – homem fraco, malsucedido financeiramente, que não ousa enfrentar o poder da mulher – e é prisioneiro de uma libido sem limites, estimulada pela relação edipiana que tem com a mãe. Experimenta sentimentos antagônicos: o ódio que tem de tudo o que diz respeito à casa e a culpa pela existência desse ódio.

Diário de uma Ilusão (Francisco Alves, 150 págs.) – Um dos livros em que aparece o alter ego de Roth, o escritor Nathan Zuckerman (também em *Pastoral Americana*). Judeu, cheio de problemas com a família e com as mulheres, é o personagem-modelo do universo rothiano. O tema é a relação de Zuckerman com um de seus ídolos literários, o romancista E. I. Lonoff. Depois de escrever um conto baseado em fatos reais de sua família – no qual primos, tias e tios judeus digladiam-se por uma herança –, Zuckerman é comparado a Goebbels pelo próprio pai. Ao encontrar Lonoff e as pessoas que o cercam, confronta os problemas de um escritor iniciante com os de um consagrado e vive uma experiência inesquecível.

Operação Shylock (Companhia das Letras, 355 págs., R$ 27,50) – Primor de originalidade, é o romance em que Roth discute mais a fundo a questão judaica. O protagonista é o consagrado escritor Philip Roth, que descobre a existência de um outro Philip Roth. O homônimo viaja pelo mundo dizendo ser o protagonista e pregando o "novo diasporismo", isto é, o fim de Israel e a volta dos judeus para a Europa. Quando vai ao Oriente Médio para entrevistar o escritor Aharon Appelfeld e assistir ao julgamento de Ivan, o Terrível (fatos reais), Philip Roth, o verdadeiro, acaba encontrando o falso, e sua vida dá uma guinada.

O Teatro de Sabbath (Companhia das Letras, 497 págs., R$ 35) – Outro dos tratados satíricos de Roth sobre o rescaldo da revolução sexual dos anos 60. O judeu Mickey Sabbath é um ex-titereiro que da vida conseguiu, pela ordem, dedos artríticos, uma esposa alcoólatra e uma amante casada a quem envolve em sexo grupal e prostituição. Quando a amante morre de câncer, ele inicia sua jornada rumo ao fundo do poço, na qual acerta as contas com os fantasmas da mãe repressora morta, do irmão vitimado pela Segunda Guerra e de sua primeira mulher desaparecida. – MICHEL LAUB

Seymour ouve a lição e entende o seu simbolismo. Segue-a fielmente: passa seis meses aprendendo a secar couro num curtume fétido, outros tantos em cada uma das funções mais rasteiras da fábrica, outros tantos aprendendo a valorizar o negócio que consagrou o bom nome dos Levov. Quando assume a direção da fábrica, vira parte da melhor América: paga impostos, dá empregos, gera riqueza, é bom sujeito. Casa-se com uma irlandesa que foi Miss New Jersey na juventude e com ela tem uma filha, Merry, criada em um ambiente arejado. Merry conversa sobre sexo em casa e tem na sua gagueira um problema tratado com compreensão e paciência. Ela é tão bem tratada e compreendida que, em uma madrugada de 1968, quando todos dormem na cidadezinha de Old Rimrock – onde mora com o Seymour e a mãe, a poucos quilômetros das manifestações antiimperialistas nova-iorquinas –, resolve colocar uma bomba na loja de conveniência que funciona como agência do correio local. A bomba explode, e um médico que por lá passava acaba morrendo. Fim da linha para Merry. Primeira estação do calvário de remordimento que é *Pastoral Americana*.

Os anos 60 segundo Philip Roth estão na conversa de Seymour com o pai, porque é aí que aparece pela última vez o país idílico e metafórico que marcou a infância e a adolescência do protagonista – e que termina quando explode a bomba. O livro é uma tentativa – que de antemão se sabe infrutífera – de explicar a falência dos ideais de família e de ordem nos Estados Unidos. Esses ideais estão representados na luva que não descostura, no couro de qualidade, nas coisas que são feitas da velha e boa maneira de fazer coisas na maior democracia do mundo. É isso que Seymour ouve na fala bitolada do pai, é isso o que ele filtra da fala bitolada: ele enxerga os defeitos da educação que recebeu e evita-os ao educar Merry, ele percebe o clima de radicalização que toma conta do país e faz tudo para não trazê-lo para dentro de casa, ele tenta com o máximo de forças ser razoável e manter o equilíbrio. Dá tudo errado. Depois que a bomba explode, sua vida e a de todos à sua volta – incluindo aí o pai, a mulher, o irmão e os amigos, cada um à sua maneira – viram ao avesso.

Pastoral Americana – vertido para o português quase ao mesmo tempo em que Roth lança nos Estados Unidos *I Married a Communist*, que teve um trecho publicado na revista *The New Yorker* em agosto – sucede dois dos melhores romances do autor: *O Teatro de Sabbath* e, antes, *Operação Shylock* (ambos da Companhia das Letras, ver quadro com as suas obras). Mais uma vez, a história é narrada por Nathan Zuckerman, seu alter ego. Mais uma vez, Roth sente-se à vontade ao discorrer sobre o tripé que, na definição atribuída a John Updike, compõe a sua justificativa existencial: "Israel, ereção e literatura": no novo livro, há, mais uma vez, a sombra da culpa judaica a se projetar sobre os personagens e o sexo como motor de libertação e de decadência. Só que se trata de um romance menos satírico do que os anteriores.

Ao longo de suas páginas, Roth parece brincar com a premissa psicanalítica de que uma criança bem tratada nos seus primeiros e decisivos anos jamais será um adulto psicótico. Merry, que foi sempre querida, parece ter a frieza dos terroristas profissionais. Curioso é que o pai de Seymour, típico imigrante brutalizado pela ética exclusiva do trabalho e da sobrevivência material, aparentemente incapaz de gestos de afeto para com Seymour ou para com o seu irmão, Jerry, é bem-sucedido em sua tarefa de criar e dar ao mundo o que se poderia chamar de bons sujeitos. Seymour, mais arejado e compreensivo, mais capaz de se doar afetivamente, não.

Pode parecer que há aí um fundo de certa maneira moralista: a liberalização dos anos 60 teria sido responsável por uma degradação coletiva. Pode parecer o contrário, também: Roth estaria querendo dizer, como James Ellroy, que o sonho de uma "América pastoral", na verdade, nunca existiu; era apenas um edifício sobre bases hipócritas. A segunda opção parece ter mais coerência com a obra anterior do autor, mas análises do gênero não são o objeto deste texto. Tentar definir o "sentido" de sua ficção – rotulá-la como profana, satírica, irreverente ou o que seja – é menos inteligente do que apenas se deixar levar, com o deleite incomparável dos que têm o privilégio de experimentar a epifania, pela sua qualidade intrínseca, que se basta a si mesma, tenha ela a natureza que tiver: a qualidade de construir, sem apelar para o niilismo de butique característico de grande parte da literatura de hoje, personagens cujos conflitos expõem, ao mesmo tempo, o que há de mais básico e mais sofisticado na psique humana. *Pastoral...*, um dos acontecimentos literários do ano no Brasil, é a prova.

FOTO ELLIOT ERWITT/MAGNUM PHOTOS

O autor (abaixo, em 1992) e suas obras (página oposta): personagens que expõem o que há de mais básico e mais sofisticado na psique humana. Os conflitos vividos por Alex Portnoy, Nathan Zuckerman, Mickey Sabbath e pelo próprio Philip Roth – protagonista de *Operação Shylock* – têm profundidade suficiente para fazer de quem os criou um dos grandes escritores vivos

Jogo Cruel

Roth viaja pelo seu inferno pessoal sem risco de perder o rumo

Por José Onofre

Não é possível viver nada sem um pouco de crueldade. A frase não foi dita nem escrita por Philip Roth, mas bem que poderia. Ao longo de quase 40 anos de literatura, ele a descobriu infiltrada na família, no bairro, na universidade, no amor, no sexo, na política e em qualquer outro escaninho de sua mente onde se alojassem os sentimentos mais viscosos.

Não se tratava de um *psico* espalhando sua peçonha em resmas e resmas de papel ordinário, numa mansarda imunda de algum bairro criminoso. Roth havia se graduado em Bucknell e feito o mestrado

em artes na Universidade de Chicago, onde se tornou professor de inglês ao mesmo tempo em que ensinava *creative writing* em Iowa e Princeton. Em 1959, com 26 anos, lançou seu primeiro livro, *Goodbye, Columbus*, e ganhou com ele o National Book Award de 1960. Ele não estava chegando no pedaço para ficar acomodado num canto escuro. *Complexo de Portnoy* (1969) é uma viagem por dentro da cabeça de um cara que não sobreviveu à *idische mama*. Alex Portnoy, a vítima, em longo monólogo tragicômico, conta como sua sufocante mãe retirou-lhe toda a naturalidade sexual. Prazer, depois de adulto, só por meio de masturbação ou sexo com mulheres fora de seu mundo. Portnoy é um daqueles personagens que não sabem ver o mundo de um ângulo que não seja o seu. O livro, narrado por ele, transforma-se num relato compulsivo sobre suas relações com as mulheres, as máscaras maternas.

Philip Roth, ontem como hoje, está equipado para ser algo mais que um Holden Caufield que se dedicou a ler livrinhos pornográficos. Ele sabe quem são D. H. Lawrence e Henry Miller e sabe que suas tarefas como escritor se resolveriam melhor se ele assimilasse melhor a lição de seus antecessores. *Portnoy* é um livro que se exclui da tradição norte-americana de literatura, que é puritana e na qual o sexo surge meio mascado, sem ar, opressivo, só podendo trazer desgraças e castigos. Alguns escritores sulistas (Erskine Caldwell, Tennessee Williams, William Faulkner) ainda tentam escapar do ferrolho, mas neles a brutalidade é apenas uma outra forma de castigar o assunto. Roth sabia disso e tentava se localizar além deles, mas acabava não indo além do discurso evocativo de uma dificuldade. Ele e Updike realmente desejavam escapar do ferrolho de uma cultura puritana. Só que não conseguiram resvalar de si mesmo e esparramar-se num assunto que seu texto não conseguia atingir.

Roth e Updike sabem (ou já deveriam saber) que um romance não nasce do que conhecem e lembram, isto é, não nasce apenas de uma consciência de um assunto e de sua elaboração. O ato de escrever é orgânico e lança sondas em direção a camadas mais profundas da consciência, ativa nichos ocultos e mal iluminados da mente. O grau de profundidade a que consegue chegar é o que diferencia Flaubert de um contador de histórias que não ambiciona ir além do encadeamento de alguns fatos. Quanto mais exigente está o escritor com seu trabalho, mais fundo irão as sondas, maior a quantidade de material remetido à superfície e, claro, maior a resistência dos censores emocionais que operam para impedir exatamente este acesso e essa comunicação. Aí está a origem de livros que se frustram, de escritores bloqueados que não conseguem produzir, etc. Há um conflito interno poderoso, porque foram tocados pontos que, por esse misterioso e inescrutável contrato que estrutura o ego, não deveriam ser tocados. Isso só será superado pela elaboração que, no caso de um escritor, é realizada pela palavra escrita e só por ela. É como uma descida ao inferno: é preciso saber ir, mas é preciso também saber voltar.

Philip Roth é um escritor com pleno domínio técnico de sua arte. Essa sabedoria do texto lhe permite viajar por seu inferno pessoal e pelo inferno da história sem os riscos de perder o rumo. Seu penúltimo romance publicado no Brasil, *Operação Shylock*, é um livro de extraordinária feitura, uma complexa construção em que ele combina experiências vitais em torno de sua identidade pessoal e de sua identidade histórica. Sua ida a Israel para assistir ao julgamento do criminoso de guerra Ivan, o Terrível, vai se construindo como epifania, num momento em que sua identidade se sente, ao mesmo tempo, ameaçada e revelada. Não é outra a motivação de *Pastoral Americana*, seu penúltimo romance, ou de *I Married a Communist*, o mais recente, que está sendo lançado agora nos Estados Unidos. Ele, mais uma vez, discute a crueldade, agora não apenas a nascida do desencontro sexual, mas também a das forças que liberaram homens como Ivan, o Terrível, para o jogo de extermínio a que se dedicou. E o jovem que via na crueldade apenas uma parte do infindável jogo *boy meets girl* descobre que ela envolve a todos, e que as perguntas a serem feitas continuam as mesmas; só as respostas ficaram mais cínicas. ■

Ao longo de quase 40 anos de literatura, Philip Roth (abaixo, em 1992), que começou dando aulas de inglês na Universidade de Chicago, descobriu a crueldade infiltrada na família, no bairro, no amor, no sexo, na política e em qualquer outro escaninho de sua mente onde se alojassem os sentimentos mais viscosos: ele a expôs em cada frase de cada um de seus cerca de 20 romances

O Que e Quanto

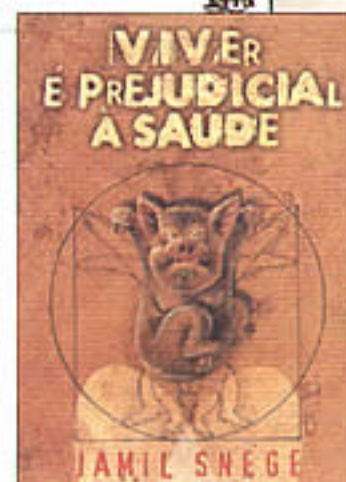
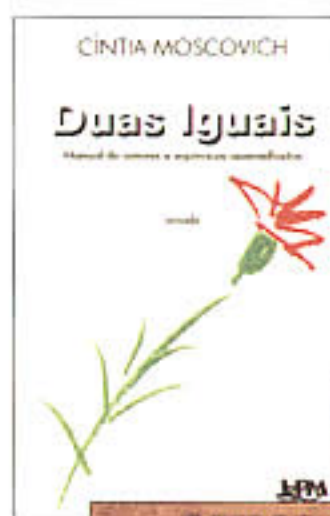
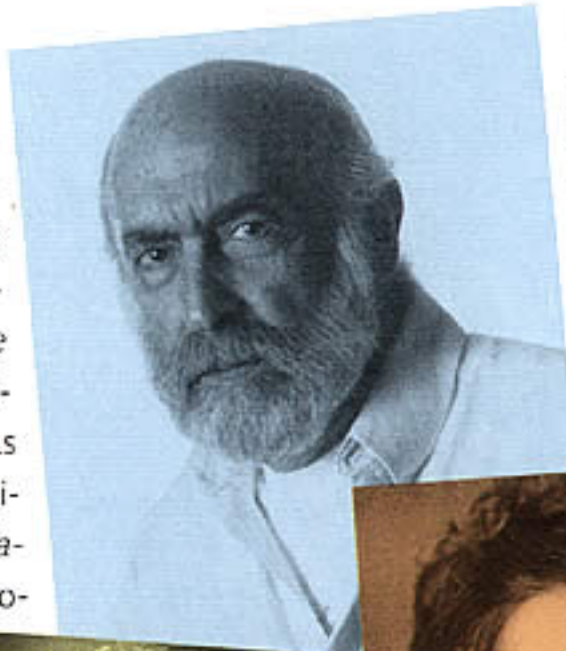
Pastoral Americana, **de Philip Roth. Companhia das Letras, ainda sem nº de págs. e preço definidos (a edição norte-americana, da Random House, tem 423 págs.). Lançamento previsto para o mês que vem**

FOTO DAN BORRIS/OUTLINE / STOCK FOTOS

Romancistas ao sul

Cíntia Moscovich e Jamil Snege pedem passagem com obras que têm em comum a geografia e a excelência. Por Jefferson Del Rios

A dor do amor demais e o desencanto da meia-idade, em que, súbito, se faz luz afetiva, são os temas dos romances *Duas Iguais – Manual de Amores e Equívocos Assemelhados* (Ed. L&PM, ainda sem número de págs. e preço definidos), da gaúcha Cíntia Moscovich, e *Viver é Prejudicial à Saúde* (Ed. do Autor, 77 págs., R$ 10), do paranaense Jamil Snege. A geografia das histórias e a excelência das obras fazem lembrar o aviso de Alceu Amoroso Lima ao descobrir *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida: "Romancista ao Norte". Só que, aqui, vamos rumo ao sul e sem regionalismos: os temas são absolutamente urbanos. O curioso é que estamos diante de temperamentos literários opostos que se encontram plenamente no tema da solidão e do sentir-se estrangeiro na vida. Em ambos a separação entre o ficcional e o confessional às vezes parece romper-se numa escrita feita na primeira pessoa. Por impulso ou calculada técnica, as cores do vivido e do imaginado estão misturadas.

Impressiona em Cíntia a narrativa comovida, a língua cantando em cada linha e a destreza para lidar com memória, diálogos interiores e descrição de ambientes e situações psicológicas. Sua heroína tem uma particularidade que lhe custa caro: é homossexual e apaixonada. A descoberta dessa condição, que assusta, a voragem do amor e do prazer, descritos com exaltação religiosa, e a imediata sensação de queda e danação íntima estão na alma do livro, fazem a sua respiração. Não há erotismo previsível no enredo, nenhuma tese: apenas epifania e crucificação. Esse, o primeiro trunfo da romancista. O outro, ampliando temas de Moacyr Scliar, é o de abordar a condição de judia da personagem, incorporando ao enredo detalhes culturais de uma comunidade como o uso de expressões em ídiche. O que não está ficcionalmente resolvido é sua vivência na ambigüidade conjugal. Ela se casa com um rapaz, mas há silêncio sobre o que se passa entre eles numa intimidade marcada por funda contradição. É o único momento em que a arquitetura do romance vacila.

Em outro ângulo do mesmo assunto, *Viver é Prejudicial à Saúde*, do já não iniciante Jamil Snege, tem um fluxo de escrita masculina na linha de John Fante, de *Pergunte ao Pó*, para se ficar com um exemplo estrangeiro. Seu personagem ostenta a insolência magoada de quem deixou passar alguma oportunidade vital e desconta o incômodo em imagens provocativas em relação à família, amigos e colegas de trabalho. O herói caído é, pela ordem, arquiteto, divorciado, pai de uma moça. Observa o tempo passar com a sensação de ter perdido o gosto pelo trabalho, o esplendor físico e o poder de sedução. O tempo não é um dado abstrato, mas ameaça. Jamil é solidário com tanta perplexidade irritada, cola-se aos seus movimentos com um texto limpo e contundente. Nenhum artifício, nenhum descuido de fatura, exceto talvez a tentação do trocadilho ou duplos sentidos. Literatura que se resolve – e envolve – com precisão, em poucas páginas. Aparenta aspereza, mas surpreende pela ironia condescendente e um toque final de romantismo, o que não é pouca façanha.

Finalmente, pausa nos conflitos sulinos-universais: a poesia leve e sensual da também gaúcha Paula Taitelbaum. Em *Eu Versos Eu* (Fumproarte, 120 págs.), ela revela um olhar feminino jovial que troca, com poder de síntese e saborosa coloquialidade, problemas metafísicos por ágeis achados verbais. Uma poeta desenvolta, nada pretensiosa, que apenas pede passagem.

A partir da esquerda, em sentido horário, a gaúcha Cíntia, o paranaense Jamil, a também gaúcha Paula e os livros: temas urbanos, temperamentos literários opostos

FOTO GEREMIA/DIVULGAÇÃO

O Rio que encontra Dante

Um carioca que leciona em Pisa cria um dos mais movimentados encontros literários da Itália

Um telhado tranqüilo onde caminham pombas. Estátuas musgosas de deuses e deusas nuas alojadas em montes de flores. Um chafariz, um repuxo d'água e a luz de um fim de tarde de setembro. Estamos na Toscana, no jardim da Europa, a alguns quilômetros de Pisa, não longe de Florença, em Lucca exatamente, pequena cidade "das cem igrejas" que conservou totalmente suas muralhas do século 17. "Essa cidade é bela como uma bela mulher. A cada passo esbarra-se em uma obra de arte: um baixo-relevo, um afresco, o detalhe de uma porta..."

Assim fala Júlio César Monteiro Martins, escritor carioca que é professor de literatura brasileira na Universidade de Pisa, criador e animador do encontro *Scrivere Oltre le Mura* (Escrever além dos Muros), que teve duas edições. "Trata-se de um acontecimento original, que propõe a jovens escritores de toda a Itália (*neste ano, foram cerca de 150*) uma semana de seminários de criação literária com alguns dos melhores autores italianos do momento: Pia Pera, o poeta Valerio Magrelli, Vincenzo Cerami (*o roteirista de Benigni*), entre outros. Tudo sob o cenário inspirador de Lucca."

Monteiro Martins publicou nove livros no Brasil, dos quais alguns fizeram sucesso no fim dos anos 70, como *Bárbara* ou *Sabe Quem Dançou?*. Ele fundou também as edições Anima. Depois vieram os tempos mais difíceis, que o levaram a viajar para renovar sua inspiração. "Todo brasileiro que vive no exterior está sempre um pouco no exílio, mesmo se vive como eu em um ambiente esplêndido. A saudade do Rio me surpreende às vezes. Mas eu encontrei na Itália uma acolhida e uma receptividade extraordinárias para meu trabalho e para a literatura brasileira em geral. Sou constantemente solicitado para coordenar cursos de escrita criativa, publicar artigos e contos. Meus novos livros, alguns dos quais escritos diretamente em italiano, começaram a ser editados aqui." – FRÉDÉRIC PAGÈS, de Lucca

Martins: sob o cenário inspirador de Lucca (acima)

FOTOS FRÉDÉRIC PAGÈS

O cavaleiro em belas figuras

***Dom Quixote* ganha tratamento de luxo em versão com 150 ilustrações de Gérard Garouste**

Ilustrações do novo *Quixote*: incremento ao clássico de Cervantes

A editora francesa Diane de Selliers fez uma aposta ousada: uma nova edição de *Dom Quixote*, de Cervantes, com 150 magníficas ilustrações em guache do artista plástico Gérard Garouste (688 págs., em 2 volumes, R$ 300). Não é o primeiro trabalho do gênero realizado pela Selliers. Em 1997, foi lançada uma versão de *Fausto*, de Goethe, com ilustrações de Delacroix; no ano anterior, foi a vez de *A Divina Comédia*, em que, pela primeira vez, foram reproduzidos – com as cores e o formato original – os 92 desenhos de Botticelli encomendados por Lourenço de Medici para ilustrar a obra de Dante. O resultado final desses lançamentos confirma que a aposta foi ganha. – JÔ DE CARVALHO, DE PARIS.

Poesia em BH

Bienal tem Adélia Prado e nomes internacionais

Nomes internacionais, como o chileno Raúl Zurita e o uruguaio Clemente Padín, e nacionais, como Adélia Prado e Augusto Massi, são algumas das atrações da Bienal Internacional de Poesia de Belo Horizonte, que acontece de 3 a 13 deste mês. Promovido pela Secretaria Municipal de Cultura, o encontro, segundo o coordenador, Cássio Martinho, vai discutir temas variados, como "o cosmopolitismo de Octavio Paz e Murilo Mendes" e "a experimentação como exercício da linguagem". É mais uma boa iniciativa fora do centro econômico do país. – FRANCESCA AZZI

DESCONSTRUINDO MACUNAÍMA

Em *Contra o Brasil*, Diogo Mainardi faz um virulento e salutar exercício de reflexão sobre os males da identidade brasileira

Por Miguel Sanches Neto

Trazendo da concepção pós-moderna de escrita o projeto de corroer os mitos nacionais por meio de uma ficção debochada, Diogo Mainardi tem se assumido como um demolidor de miragens. Seus livros, centrados em uma posição fronteiriça entre a literatura e a crítica cultural, destacam-se como espaço do não, do contra. Se, em *Polígono das Secas*, ele tinha se apropriado da tópica regionalista, inoculando nela o vírus da ironia e do escracho, agora, com *Contra o Brasil*, uma farsa virulenta sobre os males da brasilidade, Mainardi amplia a sua visão impiedosa do país.

O personagem principal do livro é Pimenta Bueno, descendente de uma família importante, que adquiriu no ócio uma cultura da negatividade. Manejando centenas de citações contra o Brasil (extraídas de autores estrangeiros), ele se opõe ao modo de existir tropical sem, no entanto, deixar de ser um fiel representante dele. Parasita que jamais trabalhou, todo o seu esforço reduz-se à tentativa de provar a inviabilidade do Brasil mestiço. Enquanto vocifera contra a nacionalidade, sonha com a vida em paragens mais civilizadas, fazendo o papel histórico do colonizador desterrado.

Mas, depois de algumas peripécias rocambolescas, acaba retomando a trilha telegráfica, aberta, em 1915, por Rondon, no interior do Mato Grosso (via que serviu de entrada para ilustres viajantes estrangeiros interessados nos índios nambiquaras, tidos como nosso mais primitivo silvícola). O interesse de Pimenta Bueno é encontrar esse povo-símbolo da nossa primitividade degradante. Os nambiquaras, vistos como o grau zero da civilização, seriam a prova de que somos um país ainda preso à Idade da Pedra.

Dentro do espírito clássico das expedições rumo a um Brasil desconhecido, viagens etnográficas que tanto marcaram a literatura modernista brasileira, Pimenta Bueno penetra os sertões mato-grossenses, transformando o que fora uma epopéia em sátira. Encontrando alguns prováveis sobreviventes da tribo, manipulados pelos madeireiros da região de Vilhena (RO), ele faz das citações a grandes especialistas, principalmente Levi-Strauss, uma forma bufa de reconstruir a identidade desse povo. Tudo o que consegue, no entanto, é constatar a dependência dos índios. O único legado dessa sua expedição são uns rudimentos de Chopin, que os índios teriam aprendido com Levi-Strauss. Esse resultado irônico pretende significar que "o valor da experiência no Brasil é nulo" (pág. 196) e que este "é um terreno estéril! O país inteiro vale menos do que o *Estudo nº 3, opus 10*, de Chopin" (pág. 13). A tribo, depois de encenar um simulacro de resgate das raízes, vê-se completamente destruída, enquanto Pimenta Bueno se alia ao representante dos madeireiros, com o qual acaba indo para a Europa. Concretizando esse desejo de deixar para trás a cultura atrasada de um povo paralisado culturalmente no estágio dos moluscos, ele passa a viver identidades cambiáveis, explorando mulheres.

O livro trabalha com a idéia macunaímica do herói sacana e sem nenhum caráter, mas sem nenhuma idealização poética. Pimenta Bueno poderia ser uma síntese histórica do homem nacional, que chegou ao nosso país para enriquecer e, assim que possível, voltar à civilização. *Contra o Brasil*, lido como uma caricatura, é um salutar exercício de reflexão, principalmente por dar a ver, de forma hiperbólica, a maneira como somos vistos no exterior. Diogo Mainardi não perdoa o malandro, o oportunista e o preguiçoso, enaltecidos como elementos definidores de nossa identidade. Para ele, toda essa mitologia é uma barreira para o progresso.

Mainardi: mitologia da manemolência e do oportunismo como barreira para o progresso

Contra o Brasil, de Diogo Mainardi. Companhia das Letras, 216 págs., R$ 19,50

FOTOS DIVULGAÇÃO/CIA. DAS LETRAS

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Macário** Artium 108 págs. R$ 20	Álvares de Azevedo (1831-1852) nasceu em São Paulo, onde estudou direito sem concluir o curso. Com *A Lira dos Vinte Anos* tornou-se um dos principais poetas românticos brasileiros ao lado de Castro Alves e Gonçalves Dias.	*Macário* é um texto em diálogos de alta intensidade. Antônio de Alcântara Machado observou que Álvares de Azevedo teria sido um grande dramaturgo se a morte não o tivesse levado tão moço.	Discussão poético-filosófica sobre questões existenciais dentro da visão pessimista que caracteriza a vertente romântica a que o poeta se associava. Embora muito jovem, o autor conhecia os clássicos da dramaturgia.	Não é perfeito dramaturgicamente, mas tem força. O diretor Ademar Guerra, o mesmo do musical *Hair*, conseguiu fazer dele um bom espetáculo.	Na atmosfera sombria, ou um certo satanismo, dominando a obra. O poeta escreve na chave do exagero, mas com um toque místico convincente. Tem parentesco literário com Junqueira Freire.	*"Morrer! Morrer! Quando o vinho do amor embebeda os sentidos, quando corre em todas as veias e agita todos os nervos... parece que esgotou-se tudo. Amanhã não pode ser tão belo como hoje. E acordar do sonho, ver desfeita uma ilusão! Nunca!... Olá, mulher, afasta-te do caminho. Quero passar."*	De Gamba Jr. Traços expressionistas com uma figura humana no espaço. Solução sintética como o nome da obra.
	Nação Crioula Gryphus Editora 159 págs. R$ 20	José Eduardo Agualusa nasceu em 1960, em Angola. Além de escritor, colabora em jornais e na TV. Publicou *A Conjura*, *Estação da Chuva* (romances), *Coração dos Bosques* (poesia) e *Feira dos Assombrados* (novela).	Agualusa, que vive atualmente em Olinda, Pernambuco, é co-autor – em colaboração com Elza Rocha e Fernando Semedo – de *Lisboa Africana*, grande reportagem sobre aspectos africanos da capital portuguesa.	O autor recria Fradique Mendes, personagem de Eça de Queiroz, vivendo entre a África-Portugal e o Brasil em fins do século 19. A ação envolve personagens reais e de ficção.	É um canto à mestiçagem com sabedoria compassiva. Agualusa escreve sobre tudo o que nos une, há séculos, nas grandezas e nas misérias da história comum.	Na negritude intensa que ocupa cenários familiares a brasileiros e portugueses.	*"As belíssimas mulheres da Costa da Mina, que com os seus panos alegres, braceletes de miçangas e altos turbantes de musselina, me parecem sempre muito mais elegantes que as respectivas senhoras, são festejadas como rainhas nas ruas de Pernambuco e São Salvador."*	De Verônica D'Orey, inspirada em gravuras do período colonial. Sublinha com simplicidade um título forte.
	Cortejo em Abril Companhia das Letras 83 págs. R$ 14,50	Zulmira Ribeiro Tavares tem largo trânsito na área teórica e da ficção. Com *Termos de Comparação*, recebeu, em 1974, o prêmio revelação em literatura da Associação Paulista de Críticos de Arte.	A escritora, que conquistou também os Prêmios Jabuti e Mercedes-Benz de Literatura, tem obras publicadas em alemão e italiano.	É um livro que relata mais estados de espírito e abstrações existenciais do que situações realistas, embora a autora também as desenvolva bem. Uma obra que tangencia a literatura de Clarice Lispector.	A escritora se expressa com contenção, beirando o árido. Controle emocional, típico de certa cultura universitária, que aqui serve de alerta contra a subliteratura.	No conto *Gripe Espanhola*, em que forma, ritmo e – enfim – emotividade se equilibram harmoniosamente numa sucessão de pequenas cenas de melancólica poesia.	*"Quem você pensa que é? Você pode não ser quem você pensa. Dentro de você pode ter um homenzinho gorducho, desdentado e baixinho, e você é alto, magro e dentuço."*	De Angelo Venosa, baseada numa foto de Cristiano Mascaro: uma praça com pessoas anônimas e de rostos indefinidos. Síntese do livro.
	O Mez da Grippe e Outros Livros Companhia das Letras 324 págs. R$ 27	Valêncio Xavier nasceu em São Paulo, em 1933, e vive em Curitiba. Jornalista, contista e romancista, publicou, entre outros títulos, *Desembrulhando as Balas Zequinha*, *Curitiba de Nós* e *Poty, Trilho, Trilhas e Traços*.	O volume reúne quase toda a produção do escritor dispersa em antologias e publicações alternativas.	Aventuras, ou episódios cotidianos, com uma linguagem que utiliza textos e ilustrações de jornais, almanaques e revistas em quadrinhos. O estilo segue a tradição dos romances populares de mistério e ação.	Xavier é um ficcionista atípico: trabalha na fronteira do folhetim com invenções de linguagem que incorporam ilustrações gráficas, colagens e publicidade.	Na liberdade de criação do autor, que escreve à margem de correntes literárias em evidência. Ele se inventa como artista, como se fosse o único ou o primeiro, motivado apenas pelo sentido lúdico da literatura.	*"O quarto do hotelzinho barato, uma escadinha de três degraus descendo para nele se entrar. Hotel de rendez-vous. A prostituta japonesa vai na minha frente. Conhece o caminho."*	De Hélio de Almeida. Joga com cores e tipos gráficos diferentes para criar uma impressão de livro antigo. Simples e engenhosa.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Tirant Lo Blanc** Ed. Giordano 857 págs. R$ 48	Joanot Martorell é o Cervantes da língua catalã. Nascido na região de Valência, viveu, de 1413 a 1469 (aproximadamente), uma existência aventurosa de nobre culto às voltas com histórias de cavalaria.	Tradução feita pelo próprio editor, Cláudio Giordano, diretamente da edição integral em catalão, língua neolatina falada na Catalunha, Espanha, e em parte da França, e que agrega termos espanhóis, franceses, italianos e portugueses.	Vargas Llosa define-o como uma "novela total": romance de cavalaria, fantástico, histórico, militar, social, erótico, psicológico.	É uma aventura maravilhosa que o predomínio do castelhano deixou de lado. Livro monumental e generoso como *Peregrinações*, de Fernão Mendes Pinto.	No ensaio de Mario Vargas Llosa que abre o livro. Foi escrito para o simpósio que comemorou, em 1990, os 500 anos da primeira edição de *Tirant lo Blanc*.	*"Dessa forma, puseram-se à frente as cruzes com o clero; depois vinha o cavaleiro morto e os cavaleiros a pé; em seguida o rei, acompanhado dos grandes senhores de título; depois Tirant, na forma acima referida, seguido da rainha mais as senhoras e donzelas de título e de grande estado. Seguia-se o condestável com três mil homens de armas."*	Criada com base numa gravura com uma cena de cavalaria. Trabalho sóbrio em fundo azul.
	Casamentos Bem Arranjados Nova Alexandria 232 págs. R$ 23	Romancista, ensaísta e contista, Carlo Emilio Gadda (1893-1973) é um dos renovadores da literatura italiana contemporânea ao se apropriar, com erudito senso de ironia, de dialetos e expressões arcaicas.	Contos escritos entre 1924 e 1958, refletindo os tumultos da vida nacional, do fascismo às ruínas do pós-guerra. Os acontecimentos têm como fundo tanto Milão quanto as pequenas cidades do interior.	Pequenos retratos do cotidiano vistos com um humor que usa bem o grotesco e intensifica o patético. A ternura, subjacente, é filtrada com recato.	A Itália é um país com o raro privilégio de nunca ter tido falta de grandes escritores. Gadda é do tempo de Italo Svevo, Italo Calvino e Dino Buzzati.	Nas frases exageradas. São textos que ecoam a famosa tirada do Barão de Itararé: "As trombetas de Jericó soam nas minhas trompas de Eustáquio. O mundo está ficando louco e eu também".	*"Ulularam as sirenes das chaminés ou dos estabelecimentos vizinhos para o céu torrado: e a trama cripto-simbólica dos materiais elétricos completou com perfeição os apelos desesperados da angústia."*	De Adriana Porto e Suzana Laub. Toda imagem do casamento na foto de dois pares de sapatos. Perfeita.
	Contos e Novelas de Oscar Wilde Civilização Brasileira 236 págs. R$ 26	Oscar Wilde (1854-1900) é um escritor que, enfim, começa a ser avaliado pelo que escreveu, não por seus problemas com a Justiça. Ele incomodou mais por ser quase um socialista do que por ser homossexual.	Além de obras-primas como *O Retrato de Dorian Gray* (romance) e *A Importância de Ser Prudente* (teatro), Wilde foi um ensaísta atento aos problemas políticos e sociais de sua época.	Contos com ambientações e planos sociais diversos, alguns figurando entre os clássicos da literatura ocidental, como *O Fantasma de Canterville* e *O Crime de Lorde Arthur Saville*.	Pelo senso de observação psicológica do contista e seu íntimo conhecimento da estrutura de classes britânica, o que faz dele um artista incômodo aos conservadores.	Na ironia espontânea, no calculado exagero verbal e nos inesperados lances românticos. Os contrastes, e mesmo o contraditório, estão na essência de Wilde.	*"Ele ali estava em suas vestes de rei, as portas cravejadas de jóias do sacrário se abriram, e, do cristal multirraiado do ostensório, brilhou maravilhosa e mística luz."*	De Evelyn Grumach. Um desenho simples e, ao mesmo tempo, rebuscado. Como esses contos.
	A Aldeia Record 252 págs. R$ 25	Mamet é um dos renovadores do teatro americano com as peças, *Oleana* e *Perversão Sexual em Chicago* (já encenadas no Brasil). Dedica-se também à literatura infantil, poesia, romances e cinema.	É o autor dos roteiros dos filmes *Hoffa*, *Os Intocáveis*, *O Destino Bate à Sua Porta*, *O Veredicto* e *Mera Coincidência*. Como diretor realizou *Jogo de Emoções*, *As Coisas Mudam*, *Homicídio* e *Oleana*.	Neste seu romance de estréia, o autor mostra, em um primeiro movimento, o cotidiano de uma cidadezinha americana; no segundo, aparecem os aspectos ameaçadores camuflados em cenário aprazível.	Mamet segue a tradição literária de Faulkner e Hemingway. É interessante saber se ele conseguiu algo de novo numa seara de gigantes.	Eu como o escritor junta, em andamento vagaroso, os elementos da trama, uma técnica que lembra as abordagens indiretas de Faulkner em *Luar em Agosto*.	*"Ele viu o rosto dela, completamente impassível, olhando-o como se o fato de estarem cara a cara a apenas algumas polegadas de distância, através de um vidro, fosse a coisa mais natural do mundo para eles."*	Uma foto realista de folhas amareladas de plátano. Beleza clichê.
	A Identidade Companhia das Letras 142 págs. R$ 17	Milan Kundera é tcheco afrancesado, de início por exílio, agora por conveniência. Seu colega Vaclav Havel preferiu ficar em Praga para presidir o país em crise pós-comunismo. É melhor escritor, mas nunca foi editado no Brasil.	O escritor começou sua vertiginosa carreira de sucessos com *A Insustentável Leveza do Ser*, de 1982, já levada ao cinema.	Um casal de amantes, diferentes na idade, que se olham já sabendo que, no fim, tudo será apenas compaixão ou a sensação de inútil fantasia.	Kundera escreve fácil histórias de amor, e seus desencontros, no tom calculadamente reflexivo de quem caminha pelas alamedas de Marienbad.	Em como os personagens, mesmo apaixonados, não dizem exatamente o que estão sentindo. A solidão dissimulada e intransponível, um tema sempre atraente, é o forte do autor.	*"Em sua cama estreita, ela não dormia tão bem quanto ele pensava; era um sono cem vezes interrompido e repleto de sonhos desagradáveis e desconexos, absurdos, insignificantes e penosamente eróticos."*	De João Baptista da Costa Aguiar sobre xilogravura de Lasar Segall. Traços severos e econômicos para retratar um casal.
NÃO-FICÇÃO	**Na Fogueira** Mauad Editora 655 págs. R$ 39	O sergipano Joel Silveira tem 80 anos e uma vida extraordinária de jornalista e testemunha de meio século da vida brasileira. Como repórter, é uma lenda na profissão.	O livro recebeu os Prêmios Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, e Líbero Badaró, da revista *Imprensa*.	Amizades, fatos históricos, figuras públicas – a vida de Joel Silveira, enfim, um homem que viu e viveu o suficiente para ser personagem de si mesmo.	O autor descreve um país do qual, às vezes, se perde a memória. Do Estado Novo à 2ª Guerra, o que se tem é um itinerário de história e romance.	Na galeria de tipos humanos, célebres ou nem tanto, a maioria escritores e artistas. A obra testemunha um período importante da inteligência brasileira.	*"Cento e cinqüenta mil réis! Ali estavam elas, as três cédulas, ali estava a prova – a primeira – atestando que eu podia viver por conta própria do meu trabalho, do que podia fazer."*	Foto do autor escolhida por ele mesmo. Um jornalista caminhando na avenida e dentro do tempo que soube registrar como poucos.

Os livros indicados nesta seção podem ser comprados no site de **BRAVO!** *na Internet: www.revbravo.com.br no Universo Online*

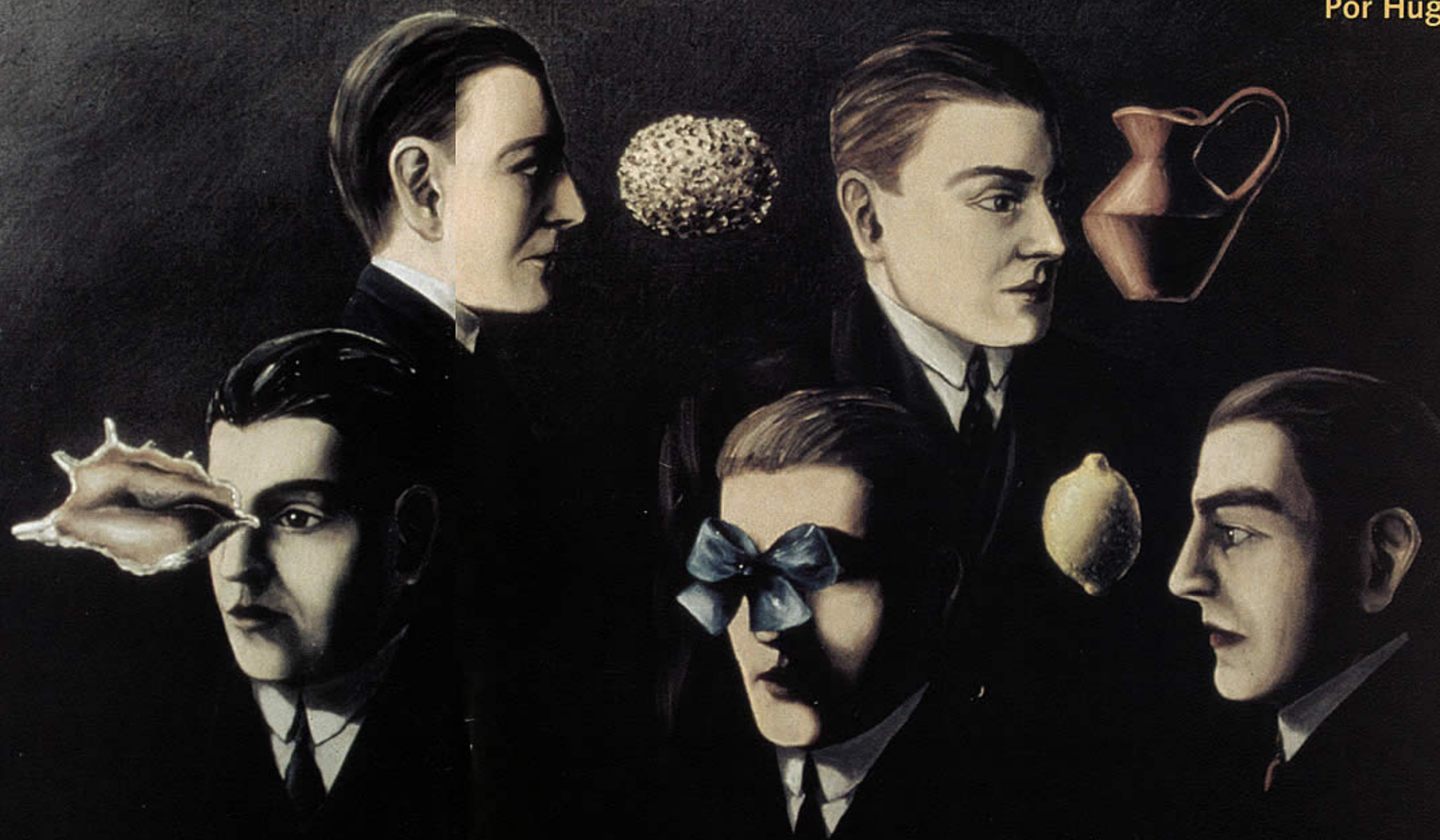
Isso não é um cachimbo

No centenário de René Magritte, artista que é um dos destaques da 24ª Bienal, a poesia visível de sua obra continua a surpreender

Por Hugo Estenssoro

No dia 21 é celebrado o centenário de René Magritte (1898-1967), o pintor belga que é um dos destaques da 24ª Bienal de São Paulo com 30 obras no Núcleo Histórico da exposição. Abaixo, uma análise do escândalo e da surpresa possíveis de sua herança.

Talvez o momento mais significativamente melancólico da história da arte moderna tenha sido aquele em que André Breton, pouco antes de morrer, em 1966, exclamou: "Não é mais possível escandalizar a ninguém". É verdade que o surrealismo, que Breton tinha chefiado com autoridade tão sinuosa quanto inflexível durante meio século, pretendia muito mais do que apenas escandalizar. Até os seus últimos estertores, o surrealismo reiterou a vontade e a vocação de movimento revolucionário total, adiantando-se ao Che Guevara na procura de um Novo Homem e rejeitando como insulto a condição de mera escola artística. O escândalo, porém, havia sido a arma mais eficaz e agressiva na sua guerra contra a realidade imposta pela civilização burguesa. Mas, na década de 60, as audácias e insolências surrealistas não passavam de um acervo de lugares-comuns para uso indiscriminado das vanguardas da semana. Nada de novo nesse fenômeno: já no século passado, Joseph Conrad advertia que o que define a toda revolução bem-sucedida é ver seus ideais caricaturizados e suas esperanças grotescamente traídas.

Esse é o tipo de reflexões que inspiram as celebrações do centenário de René Magritte, a começar pela monumental retrospectiva dos Reais Museus de Belas Artes de Bélgica que aconteceu de março a junho deste ano, patrocinada com caráter exclusivo por uma das grandes multinacionais belgas, com direito a *tours* guiados pelos lugares que Magritte costumava freqüentar em Bruxelas. Não surpreende que os sobreviventes do surrealismo belga e os

Os Objetos Familiares, tela de 1928: para Magritte, a pintura era a descrição visível do pensamento

amigos de Magritte tenham protestado contra "disneyificação" das homenagens oficiais. Mas a queixa que faz eco à exclamação de Breton é a de que o surrealismo, movimento subversivo por excelência, nunca teria permitido celebrações oficiais. Suspeito que Magritte, que possuía um senso de humor que faltava a Breton, teria protestado menos e com mais ironia. Daí que não seja inadequado recomendar ao público brasileiro uma visita atenta à sala que a 24ª Bienal de São Paulo dedica a Magritte neste ano.

O seu efeito, sem dúvida alguma, será bem menos avassalador que o sentido pelo visitante da retrospectiva belga. Porque, no caso de Magritte, a quantidade altera a percepção de sua qualidade. Isso se explica pelo fato de Magritte ter sido uma das influências visuais mais importantes do século. Não há artista gráfico ou publicitário que, traído pela inspiração, não tenha roubado idéias ou imagens da obra de Magritte, o que as tornou parte identificável com o léxico visual do público em seu nível mais trivial e cotidiano. Dou um exemplo dos menos conhecidos: os desenhos animados que mostram uma porta perfurada com a silhueta de um personagem, que pode ser visto fugindo à distância, copiam e repetem uma imagem que Magritte inventou na década de 30. Como as oficiais, essas "homenagens" têm contribuído a atenuar o impacto dos originais magrittianos. Isso não é necessariamente ruim: a grande arte, pela ressonância universal que tem em seus melhores momentos, costuma permear o gosto popular. Contudo, a facilidade e rapidez do caso Magritte despertavam suspeitas. O estudo do conjunto de sua obra, porém, dispersa toda dúvida.

As relações de Magritte com o surrealismo de André Breton foram de constantes aproximações e afastamentos, reflexos de desacordos teóricos e estéticos profundos. Magritte é um corpo estranho no movimento. Acima, *O Quarto de Ouvir*, de 1958. Abaixo, *O Buquê já Feito*, de 1956

O curioso é que a velocidade e o grau de penetração com que a originalidade de Magritte conseguiu colonizar o repertório visual popular contemporâneo contrasta drasticamente com a morosa trajetória da sua reputação. Não que Magritte tenha sido, em momento algum, ignorado, isolado ou injustiçado. Mas de alguma maneira não tem ocupado o lugar que lhe corresponde. A melhor ilustração disso é a atitude de Breton em relação a Magritte e à sua obra ao longo de quatro décadas.

A ambigüidade de Breton transparece desde o início da sua acidentada amizade com Magritte. Em 1928, um ano depois da chegada de Magritte a Paris e seu entrosamento com o grupo surrealista, Breton compra vários quadros do belga — sinal inequívoco de estima estética —, mas não o menciona no seu livro *Le Surréalisme et la Peinture*, nem o convida a expor na Exposition Surréaliste daquele ano. No ano seguinte Magritte contribui com um texto capital (*Les Mots et les Images*) para o último número de *La Révolution Surréaliste*, publicado em 15 de dezembro, mas pouco depois briga com Breton por uma besteira: o poeta implica com um crucifixo que Georgette Magritte tem pendurado de um colar; ela explica que não é um símbolo religioso, mas lembrança familiar; Breton insiste, e os Magrittes reagem indignados. A partir desse momento as relações entre o grande poeta e o grande pintor do surrealismo oscilam constantemente entre aproximações e esfriamentos. Em 1934, por exemplo, Magritte cria uma das suas imagens icônicas (*A Violação*, em que as feições de um rosto de mulher estão compostas com seus seios, umbigo e púbis) para ilustrar a capa de um livro de Breton, *Qu'est-ce que le Surréalisme?*. Em 1947, o chefe surrealista excomunga o pintor, com toda solenidade, das fileiras do movimento. Finalmente, em 1961, Breton escreve, para o catálogo de uma mostra de Magritte em Londres, seu texto mais generoso sobre o pintor belga, mas não sem desapontar os que esperavam algo definitivo.

A importância do ritmo e do vaivém dessa desconfiada valsa reside em que a clave estética de Magritte pode ser definida, como à contraluz, com base em seus encontros e desencontros com Breton e o surrealismo atuante. Como Dalí, Magritte teve acesso fácil e imediato ao *milieu* surrealista: seu amigo e marchand, o belga Camille Goemans, os apresenta, e, em questão de um ano, os Magrittes passam as férias de verão na Catalunha, com Dalí, Eluard e Buñuel. Também como Dalí (mas com diferenças fundamentais, não apenas estéticas mas de caráter), Magritte é um corpo estranho no movimento, algo que é sublinhado pela ausência física: exceto pelo breve período de 1927-1930, em que Magritte reside em Paris, o belga não abandona nunca a sua pátria. Acima de tudo, porém, Magritte nunca admite ser um mero soldado do exército revolucionário surrealista. Suas dificuldades com Breton refletem desacordos teóricos e estéticos profundos.

Quando volta a Bruxelas em 1930, depois da briga com Breton, Magritte declara que não traz boas notícias de Paris: "eu sou mesmo um homem do norte". Isto é, um herdeiro da grande tradição pictórica fantástica nórdica que vai desde Jheronimus Bosch (1450-1516) até seu contemporâneo James Ensor (1860-1949). Para Magritte, o surrealismo é mais uma afinidade eletiva do que uma descoberta de segunda mão. De fato, o belga colide frontalmente com os princípios básicos do surrealismo programático, como o automatismo e a justaposição explosiva de objetos incongruentes.

O automatismo, com suas origens freudianas, é naturalmente um conceito literário (a "escrita automática"). As suas possibilidades pictóricas só foram exploradas pela *action painting* do expressionismo abstrato americano, no capítulo seguinte da história da arte moderna e com signo radicalmente diferente ao surrealista. Magritte formulou lapidarmente sua posição quando disse que seus quadros "evocam o mistério com a precisão e charme necessários para a vida do pensamento". Como homem do norte, e diferentemente dos teóricos parisienses, Magritte não precisava repudiar a (falsa) tradição cartesiana. Para ele, a pintura era "a descrição visível do pensamento".

Da mesma maneira, a lição de Lautréamont — o padroeiro surrealista que buscava "o encontro fortuito, sobre uma mesa de operações, de uma máquina de costura e um guarda-chuva" — é, para Magritte, óbvia e fácil. Para ele, as imagens pictóricas "passam a ser imagens morais, quer dizer, uma imagem com um valor espiritual, e é o pensamento que fornece esse valor". Breton levou longos anos para assimilar essa verdade e superar a vaidade de sumo sacerdote e teólogo do surrealismo, mas a sua probidade terminou prevalecendo. Em 1945 Breton assinala finalmente que "o método não automático, pelo contrário, plenamente deliberado" de Magritte exprime a busca pictórica surrealista, com "uma lição de coisas" que marca o caráter dependente da linguagem e do pensamento. (Será essa a origem da "lição de coisas" drummondiana, com data de 1962?).

A reivindicação tardia de Magritte como mestre surrealista não faz senão recolher a proposta do pintor feita no seu texto publicado em 1929 em *La Révolution Surréaliste*. Para Magritte, a relação entre "as palavras e as imagens" perpassa a arte moderna: "O poeta que escreve pensa com palavras familiares, e o poeta que pinta pensa com figuras familiares do visível". Essa poderia ser uma elegante formulação da pintura acadêmica do século 19, mas Magritte adverte para não confundir (como algumas vezes faz Breton) a pintura poética com a pintura literária. Daí o famigerado epigrama visual da representação convencional de um cachimbo com o rótulo "isso não é um cachimbo".

O artista dizia que seus quadros eram concebidos como os sinais materiais da liberdade de pensar. No alto, *A Passagem Livre*, de 1965. Acima, *Galet*, de 1948. Abaixo, *Os Amantes*, de 1928

E, de repente, Magritte abre a perspectiva de uma ambição quase metafísica, em que "o mistério não significa nada". John Beger nota que a razão de ser das pinturas de Magritte é, sobretudo, aquilo que *não* está sendo mostrado, aquilo que *não* está acontecendo nelas. E, com efeito, a pintura em Magritte é apenas uma superfície, uma primeira camada que, correta e eficaz, está transparentemente a serviço da imagem poética, da poesia visível. Com seu olho e ouvido de poeta, Murilo Mendes assinala que, como bom flamengo, Magritte sabe da "notação do silêncio, do respiro, da pausa funcional como *dramatis personae*". O que justifica a afirmação do pintor de que "meus quadros são concebidos como os sinais materiais da liberdade de pensar". É por isso que, quando não é mais possível escandalizar-se, Magritte continua a nos surpreender. ❚

A música de câmara de Vlavianos

O escultor expõe múltiplos e objetos que permitem questionar as relações entre forma e função. Por Olívio Tavares de Araújo

Nos anos 70, quando estavam no auge da moda, chegou-se a falar de "democratização da arte" a propósito dos múltiplos (obras reproduzidas em série). Sonhava-se que, por meio deles, feitos em tiragens expressivas, a escultura poderia enfim chegar à casa de todo mundo por um preço acessível. Porém, nos anos 80, entraram no ocaso e, nos 90, praticamente no olvido.

Não deixa de ser, portanto, um dado importante quando um escultor consagrado os retoma. Unanimemente aplaudido pela crítica, Nicolas Vlavianos, nascido em 1929 na Grécia (mas desde os anos 60 no Brasil), é um artista maduro. Criou uma obra extensa, que lhe valeu uma retrospectiva há cinco anos em São Paulo, no Masp, e um livro que está sendo impresso neste momento na Itália.

Talvez por isso mesmo, sua volta ao múltiplo, na exposição da galeria paulistana Múltipla, não tenha nada de rediscussão da democratização da arte, e muito menos de saudosismo. A rigor, é até meio episódica, e a maioria das peças resulta de produção de há muitos anos, que ficou guardada no atelier. Resolveu expô-las como um sinfonista que resolve compor uma pecinha de música de câmara, ou como quem faz um balanço. Na verdade, nessa exposição, os múltiplos são até complementares às peças utilitárias — estas sim feitas de alguns meses para cá.

Acredito que o crepúsculo do múltiplo se tenha devido ao fato de que não se inventou uma linguagem para ele. Aliás, nem houve tempo para isso. Ficou-se na técnica, na novidade, na hipótese da democratização. Ao criarem os protótipos, os autores acabavam gerando miniesculturas nas quais perdiam a eficácia da escala monumental sem a substituir por alguma outra coisa. Basta comparar o destino do múltiplo com o da gravura — nascida na Idade Média, também como processo de multiplicação da obra bidimensional. A gravura sobreviveu e atravessou o tempo por ter descoberto suas especificidades.

Vlavianos sabe disso tudo e não pretende ter resolvido a questão. Seus múltiplos têm ambições definidas e limitadas: ocupar um pequeno espaço com bom gosto e correção. Ficam (sem complexo de culpa) num plano que combina a escultura com o objeto decorativo, e cumprem as funções que se propõem com a mais inegável competência. Não é pouco, nestes tempos em que a improvisação (quando não a inépcia) e a criptografia, na arte, foram transformadas em moeda corrente.

De saída, a competência domina também as obras utilitárias: um conjunto de fruteiras (quem diria!) e/ou centros de mesa. Surpreendentemente, mais do que os múltiplos, dão margem a discussões importantes, como as relações entre forma e função, o acaso e a necessidade, a descoberta e a invenção. Tudo começou quando Vlavianos encontrou à venda, há alguns meses, um conjunto de calotas de aço inoxidável, com cerca de 30 cm de diâmetro por 15 cm de profundidade, cuja função original ninguém saberia dizer. Comprou-as, quando menos por curiosidade.

No atelier, elas se transformaram em desafio, e sua forma — quando viradas de dentro para fora, transformadas de convexas em côncavas — acabou sugerindo sua função. O escultor começou por interferir em algumas, perfurando-as, recortando-as, criando incisões, modificando-lhes o contorno circular para oval (apenas por meio do recorte), incrustando pedaços de bordas e outros ornamentos feitos de metais dourados contrastantes. Como todas partiam da mesma matriz inicial, resultaram em variações sobre um mesmo tema, o que garante unidade ao conjunto.

Em compensação, as bases foram criadas com inteira liberdade. De propósito, Vlavianos recordou (sem citá-las propriamente) a linguagem geométrica da *art déco* e as linhas e volumes orgânicos e vegetais da *art nouveau*. Involuntariamente, lembrou-se também, ao longo do trabalho, dos utensílios de culto e das pias batismais das igrejas ortodoxas de sua terra, cujos interiores sempre o impressionaram. Finalmente, como toda uma fase de sua produção foi uma paráfrase da natureza brasileira, de troncos, lianas e cipós, recorre a hastes longas e finas, de modo que algumas fruteiras sugerem flores de corolas amplas, projetando-se do plano.

Em definitivo, o resultado não se parece nada com o que poderia ter sido criado por um designer. Reflete o processo, a dinâmica da arte, e não o desenvolvimento de um projeto. Será que Vlavianos encontrou as calotas por acaso — ou tinha de encontrá-las porque essas obras tinham de acontecer? Descobriu mais que inventou — ou vice-versa? Vendo as peças, fica claro que em arte não há respostas absolutas, mas há sempre perguntas instigantes.

Onde e Quando

Nicolas Vlavianos. *Múltiplos e Objetos – Studio Design.* Galeria Múltipla de Arte (av. Morumbi, 7.986), São Paulo. Até 16 de novembro

Vlavianos (acima) criou os múltiplos em latão (à esquerda e na página oposta) em 1998. O artista expõe 30 peças que cumprem as funções propostas, com inegável competência

FOTOS EDUARDO SIMÕES/DIVULGAÇÃO

O JAPÃO QUE CHEGA ÀS GERAIS

Mostra de artistas japoneses que vai percorrer o país inaugura novo Centro Cultural Usiminas

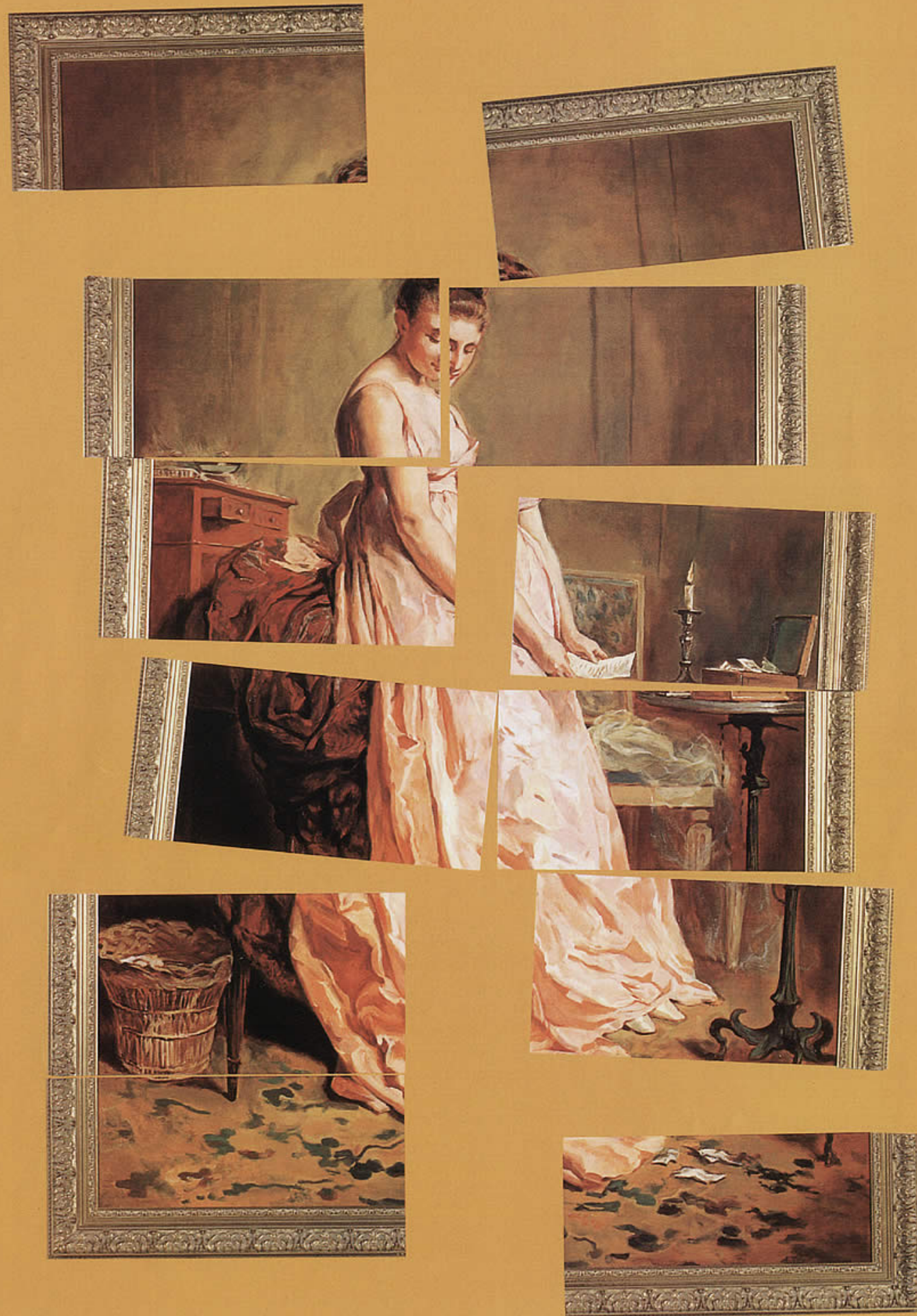
Por Rodrigo Brasil

Acima, entrada da galeria de arte do novo Centro Cultural Usiminas, em Ipatinga. Na página oposta, *Mulher com uma Carta*, de Mirian Fukuda, obra de 1991

A exposição que vai percorrer o país em homenagem aos 90 anos da imigração japonesa no Brasil foi aberta com um motivo a mais: a *Mostra Internacional Itinerante Japão—Brasil 98/99* fez a festa de inauguração do novo Centro Cultural Usiminas, em Ipatinga, Minas Gerais. Reunindo 44 obras de sete artistas japoneses contemporâneos e 13 nipo-brasileiros, a mostra ocupa a galeria de arte de um complexo que, até o primeiro semestre do próximo ano, estará em pleno funcionamento com biblioteca, videoteca e um cine-teatro com capacidade para 700 lugares. Com R$ 7 milhões de investimento já consumidos, o centro pretende pôr o Vale do Aço (do qual Ipatinga é a principal cidade, sede da Usiminas, uma das maiores companhias siderúrgicas do país) no roteiro cultural nacional.

"A interiorização da cultura e a criação de novos pólos culturais dependem muito da iniciativa privada e do governo. Enquanto você não cria o hábito do consumo, não pode querer que a cultura ande por si mesma", diz Daniel Gomes, coordenador-geral do Instituto Cultural Usiminas e curador da mostra. Gomes viajou ao Japão em abril para selecionar as obras da exposição, e de lá trouxe produções de alguns dos artistas mais em evidência no país, alguns reconhecidos internacionalmente, como Yayoi Kusama — que neste ano mereceu uma retrospectiva no MoMA, de Nova York —, esculturas de Daisuke Nakayama e a cerâmica inovadora de Kimiyo Mishima e Chika Ito.

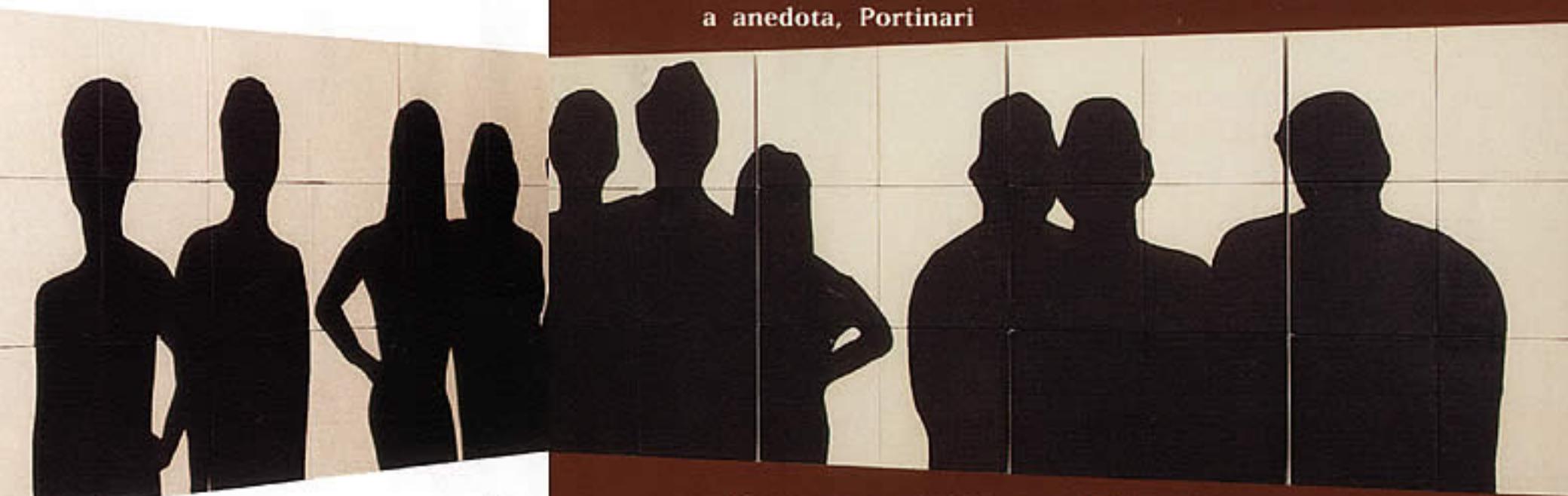
FOTO SÉRGIO ROBERTO/ AGÊNCIA COBERTURA/DIVULGAÇÃO

FOTO MIGUEL AUM/DIVULGAÇÃO

Eles representam uma geração influenciada pela renovação ocorrida na década de 50, após a Segunda Guerra Mundial, quando a arte japonesa tradicional absorveu tendências da arte moderna contemporânea, inclusive da pop art e do hiper-realismo, e assimilou o uso de recursos tecnológicos. As inovações podem ser vistas em obras como as de Mirian Fukuda ou Yayoi Kusama, que também expõe uma obra na Bienal de São Paulo. "Procurei mostrar a arte de vanguarda japonesa, notadamente urbana, e busquei o que fosse visivelmente moderno. Não quis me limitar àquilo que as pessoas muitas vezes esperam da cultura nipônica, geralmente associada ao tradicional e ao antigo", diz Gomes. Quanto à escolha dos nipo-brasileiros, o curador teve a preocupação de incluir representantes dos artistas que imigraram para o Brasil, mas nasceram no Japão, caso de sete deles: "Eles criaram a identidade e fizeram a história da arte nipo-brasileira. Não há ninguém antes deles. Ao se falar de arte nipo-brasileira, é preciso falar da geração do grupo Seibi, com mestres como Tomie Ohtake, Manabu Mabe e Flávio Shiró", diz Gomes. Os outros nipo-brasileiros são paulistas, mas influenciados por seus precursores e, naturalmente, pela cultura japonesa.

Duas gerações de descendentes de japoneses são ilustradas pelas obras abstratas de Manabu Mabe (nascido no Japão, em 1913) e seu filho, Yugo (nissei, nascido em Lins, em 1955) e pelas de Tikashi Fukushima (nascido no Japão, em 1920) e seu filho Takashi (nascido em São Paulo, em 1950). Já o artista nipo-brasileiro Oscar Satio Oiwa percorreu o caminho inverso ao dos imigrantes e emigrou para Tóquio, onde conquistou boa reputação.

Depois de Ipatinga, a mostra segue para Belo Horizonte, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro.

A galeria de arte que inaugurou o centro é parte do conjunto arquitetônico selecionado em um concurso que teve 70 projetos concorrentes. Os arquitetos vencedores foram André Abreu, Gustavo Rocha e Ana Cristina Ávila, da Sito Arquiteto, de Belo Horizonte. "Não queríamos um prédio que intimidasse, mas que fosse ao mesmo tempo simples, popular e arrojado. Você não pode criar uma situação de barreira na arquitetura", diz Gomes.

Com 23 mil m² e uma área construída de 5,6 mil m², o centro forma uma unidade com um shopping center, fator que facilitou o acesso do público à galeria: na primeira semana após a inauguração, passaram pelo local mais de 60 mil pessoas. O pé-direito da galeria tem 12 metros e possui uma série de filtros no vidro, que facilita o controle da temperatura. O teatro terá tratamento acústico, fosso para orquestra e palco de 12 m de comprimento por 20 m de altura, estrutura suficiente para receber óperas e musicais. Para a projeção de filmes, prevista para os intervalos da programação do teatro, a tela de cinema descerá automaticamente sobre o palco. Todas as áreas do centro (que até o final das obras deve consumir mais R$ 3 milhões) terão aparelhos de última geração, quase todo importado — controle de temperatura e umidade, iluminação especial, ar-condicionado, equipamentos audiovisuais.

A mostra inaugural do centro honra uma tradição: o elo do Japão com a região começou quando foi implantada a siderúrgica, em 1958, com tecnologia japonesa. Hoje, 83 famílias de ascendência japonesa moram em Ipatinga, e Rinaldo Campos Soares, presidente da Usiminas e do Instituto Cultural, é cônsul honorário do Japão em Minas Gerais. ■

No alto, *Umbigo do Mundo*, do nipo-brasileiro Flávio Shiró, que, começando no informalismo, se tornou um excelente figurativo e talvez seja o artista que mais se afasta do clichê "arte oriental". Acima, jardim interno do centro, com a galeria envidraçada e o teatro ao fundo. Com investimento total de R$ 10 milhões, o centro terá todas as instalações em funcionamento até o primeiro semestre do próximo ano

Onde e Quando

Mostra Internacional Itinerante Japão–Brasil 98/99. No Centro Cultural Usiminas, em Ipatinga, até 15/11 (grátis). Em seguida a exposição vai para a Grande Galeria do Palácio das Artes, Belo Horizonte, de 25/11 a 3/1/99; para o Itamaraty, Brasília, de 19/1/99 a 7/2/99; para o Masp, São Paulo, de 16/2/99 a 4/4/99; e MAM, Rio de Janeiro, de 15/4/99 a 16/5/99. A mostra é organizada pelo Instituto Cultural Usiminas, com patrocínio das Usinas Siderúrgicas de Minas Gerais S.A., do Ministério da Cultura – Lei Federal de Incentivo à Cultura –, Varig, Sankyu e Unibanco Seguros.

FOTO MIGUEL AUM/DIVULGAÇÃO / SÉRGIO ROBERTO/AGÊNCIA COBERTURA

Um Certo Sotaque Zen

Boa parte dos artistas nipo-brasileiros tem tendência a um informalismo gestual. Por Wilson Coutinho

Há 90 anos, começou a emigração dos japoneses para o Brasil, de gente pobre que via o país como possibilidade de trabalho e, se fosse possível, lugar para ganhar dinheiro. Muitos foram alojados em lavouras de café, alguns foram parar na região amazônica (o caso da família de Flávio Shiró), mas São Paulo acabou sendo o endereço da maioria. No Rio de Janeiro, antes da moda dos sushi bares, a presença japonesa era raríssima, à exceção dos silenciosos executivos que se moviam por Laranjeiras, um bairro carioca preferencial da colônia. Daí que o Rio tem uma parcela quase infinitesimal de artistas nipo-brasileiros.

É verdade que um célebre artista japonês, Foujita (1886-1968), morou, nos anos 40, uns tempos na cidade e, conta a anedota, Portinari esforçou-se o máximo para imitar sua técnica, uma luminosidade terrosa, que se pode encontrar, com comodidade, nas telas do artista brasileiro. Mas Foujita estava longe de ser um típico artista japonês. Era um figurativo da Escola de Paris, autor de nus, amigo de Kiki de Montparnasse, a famosa amante de Man Ray, e freqüentador da boêmia cultivada de Paris. Foujita era tão pouco japonês, que se converteu ao catolicismo e trocou seu primeiro nome, Tsuguharu, por Léonard — uma homenagem a Leonardo da Vinci. Sua influência, se houve, foi mais por endossar as técnicas da Escola de Paris, cuja lista em seu quadro-negro foi perseguida por quase todos os artistas brasileiros até, mais ou menos, os anos 70, quando o caminho aéreo para a arte desviou a sua rota rumo a Nova York.

Foi portanto São Paulo o berço dos artistas nipo-brasileiros (muitos deles nasceram no Japão), e a Bienal Internacional de São Paulo, um lugar de consagração. Assim aconteceu com um dos mais famosos deles, Manabu Mabe, um ex-trabalhador do campo, que empolgou a crítica e colecionadores pelo frescor de sua gestualidade, pelo colorido original de sua paleta, além da concepção espacial da tela, que era inédita e, provavelmente, oriental. Outro exemplar modelo é Tomie Ohtake, que começou figurativa, pintando arrebaldes paulistanos, mas sua evolução é totalmente na abstração, com suas formulações espaciais em semicírculos e ovais, um colorido rigoroso, ou a sua fase de "nebulosos", com um fluxo de pigmentação que lembra as pinturas *all over* dos norte-americanos. O detalhe histórico é que tal forma de pintura tem um precursor, Mark Tobey, que buscou inspiração na gestualidade da arte oriental.

Se não fosse uma regra absoluta, se poderia dizer que os artistas nipo-brasileiros têm uma tendência a um informalismo gestual e nenhum deles, salvo engano, participou dos movimentos concretos e neoconcretos. Pode-se avaliar que as esculturas de Toyota, com suas formas geométricas, devem algo às polêmicas dos anos 50, mas sua maneira de conceber o espaço nada tem a ver com os problemas da época e guarda uma certa esquisitice, um certo sotaque zen. Esse tipo de temperamento pode ser encontrado, por exemplo, na obra de um artista como Kusuo Wakabayashi. O caminho de Flávio Shiró é curioso porque ele foi um bom artista informal (que se tornou um excelente figurativo, autor de imagens tenebrosas, com seus implacáveis olhos, mistura de pesadelos amazônicos e do mito da Medusa) e talvez seja o pintor que mais se afasta do clichê "arte oriental".

Contemporaneamente, é até difícil desvendar o que seja isso. Y. Kusama, artista com obra na Bienal de São Paulo, ou Nakayama são tão internacionais na maneira de conceber suas obras que qualquer traço nipônico em sua arte parece supérfluo. Mas também estamos muito longe de 1856, quando uma gravura japonesa (*Ukiyo-e*) que embrulhava os chás importados caiu, pela primeira vez, sob os olhos de Monet.

Acima, *Paisagem com Homens*, mural-cerâmica do japonês Chika Ito, 1996

HISTÓRIA DE ARQUITETURAS

Uma antologia dos traços, da política, da ideologia e da diversidade da mitológica Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP está na mostra comemorativa de seus 50 anos. Por Beatriz Albuquerque

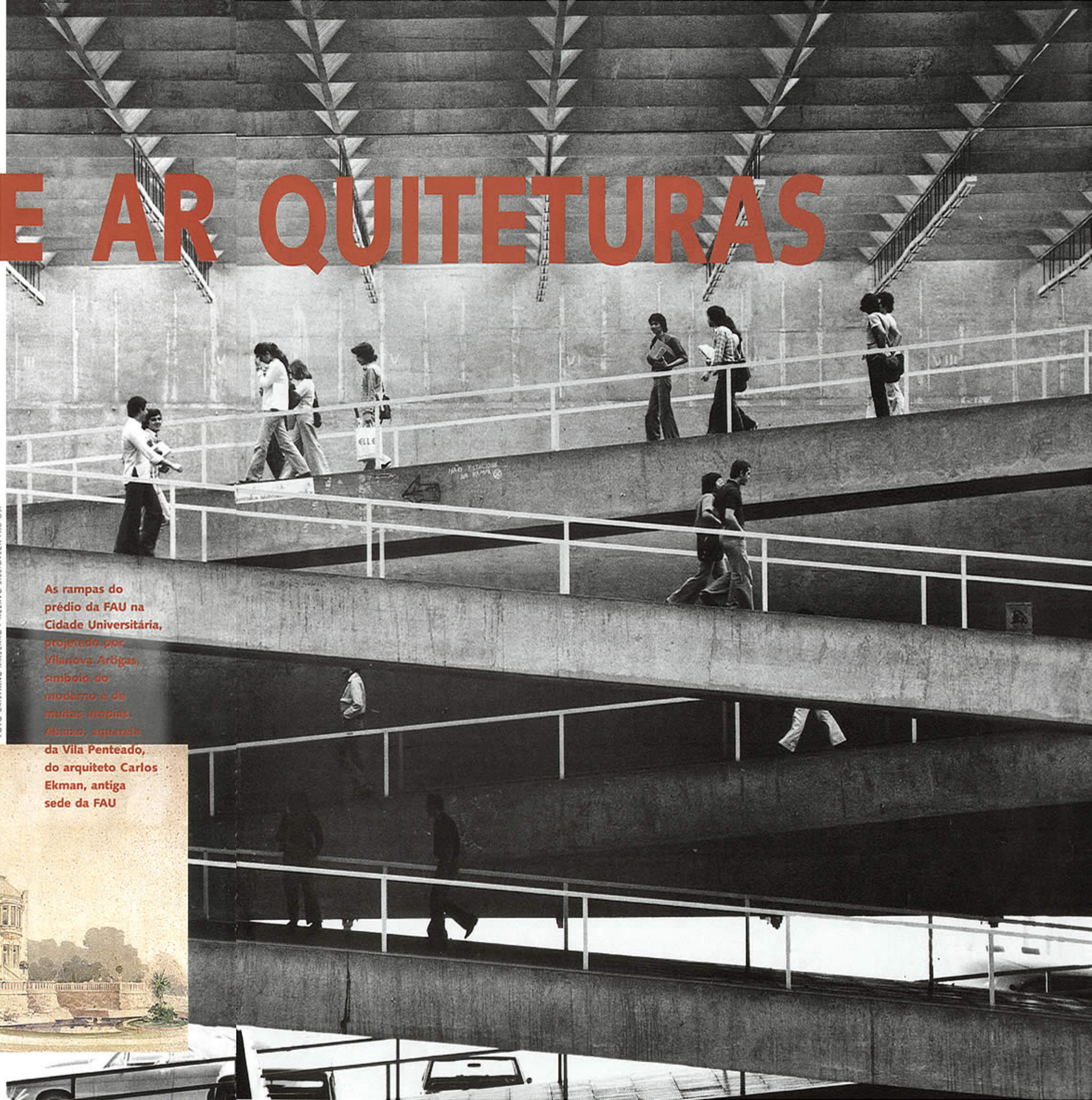
A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) vai comemorar seu cinqüentenário no Museu Brasileiro da Escultura (Mube) a partir do dia 3, com a exposição *Cinco Décadas de Arquitetura: Uma Leitura*. É a primeira vez que a FAU-USP "transpõe seu pórtico para mostrar como estabelecemos a nossa linguagem, como gerações desenvolveram seu trabalho e como esse ideário se formou", diz o curador, o arquiteto Abrahão Sanovicz. A mostra, aliás, se pretende tão concisa quanto precisa na tarefa de mostrar, em 30 painéis e em um grande mural com 36 metros de comprimento, a produção dos ex-alunos.

Instalada no prédio projetado pelo arquiteto Vilanova Artigas, símbolo de uma arquitetura moderna e de muitas utopias, a FAU-USP celebra seu aniversário na tentativa de manter inabalada uma eximia arte de experimentar e polemizar, que foi, sem dúvida, marca da escola. Faculdade-mito, como a de Direito, no largo de São Francisco (de onde saíam presidentes e governadores), ou a de Filosofia, na Maria Antonia (centro de uma vasta área do conhecimento), a FAU, até os anos 70, foi um reduto da cultura e das artes, refletindo o que se passava em todos os centros de vanguarda.

Nestas cinco décadas, os alunos da FAU-USP pensaram e desenharam bem mais do que belas casas e edifícios — o que já seria bastante. Eles criaram eixos urbanísticos, dedicaram-se aos novos planos de parques e jardins, reciclaram o mobiliário nacional. Avançaram em projetos de comunicação visual, como o da avenida Paulista, na pintura de frotas de ônibus, nos desenhos dos primeiros caixas eletrônicos de bancos, em cartazes para a Bienal Internacional de São Paulo, no restauro de teatros históricos como o São Pedro (SP) e o Polytheama (Jundiaí), chegando ao vídeo e à cenografia do cinema.

Se até 1948 os arquitetos da USP recebiam o título de engenheiros-arquitetos e eram formados pela Escola Politécnica, a ruptura com a Poli permitiu que, além da formação tecnológica,

FOTO CRISTIANO MASCARO / ACERVO BIBLIOTECA FAU-USP

As rampas do prédio da FAU na Cidade Universitária, projetado por Vilanova Artigas, símbolo do moderno e de muitas utopias. Abaixo, aquarela da Vila Penteado, do arquiteto Carlos Ekman, antiga sede da FAU

Abaixo, casa no Guarujá, São Paulo, projeto de Marcos Acayaba representativo da terceira década da FAU (1969-1978), quando se formaram profissionais dispostos a explorar novas possibilidades das estruturas de madeira. À direita, Faculdade de Filosofia de Itu, de 1959, projetada por João Walter Toscano e Odilea Helena Setti Toscano. Durante muito tempo, toda discussão arquitetônica era também política. Nos anos 50, Oscar Niemeyer foi recusado como professor titular e, nos 60, o AI-5 atingiu pesadamente o corpo docente: Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean foram cassados e afastados. Depois de formar quase 4 mil alunos, para o futuro a FAU aposta na diversidade

os alunos da FAU se vinculassem a novos vetores do conhecimento. Com a reforma curricular de 1962, a escola criou o primeiro curso de desenho industrial do país e abriu espaço para cadeiras como a de comunicação visual. O resultado é que um verdadeiro contingente passou pela FAU — mesmo que nem todos tenham cumprido os cinco anos regulamentares — para se destacar não só na arquitetura, mas em áreas como a música (Chico Buarque de Holanda, Maranhão, Guilherme Arantes, Arrigo Barnabé), cenografia (Flávio Império, J. C. Serroni, Felippe Crescenti), artes plásticas (Luiz Paulo Baravelli, Claudio Tozzi, Fajardo Netto), fotografia (Cristiano Mascaro), assim como cartunistas e desenhistas (Chico e Paulo Caruso, Luiz Gê, Rubens Matuck), jornalistas (Tonico Ferreira, Josimar Mello) e atores (Carlos Moreno e Thales Pan Chacon), entre tantos outros.

Quase 4 mil alunos se formaram desde a aula inaugural de 50 anos atrás, proferida por Vilanova Artigas, então com 33 anos, ainda no prédio da Escola Politécnica, no Jardim da Luz, um dos modelos exemplares da arquitetura acadêmica de Ramos de Azevedo. Foi só em 1950 que a escola se mudou para o palacete *art nouveau* da rua Maranhão, no bairro de Higienópolis, que ficou conhecido como Vila Penteado. Projetada pelo arquiteto sueco Carlos Ekman para ser residência do conde Antonio Álvares Penteado, a vila havia sido implantada em 1902. Nos jardins, também em estilo *art nouveau*, brincaram filhos e netos do conde, entre eles o historiador Caio Prado Jr. Mas antes que Higienópolis pusesse abaixo todos os palacetes dos tempos do café, dois herdeiros, Silvio e Armando Álvares Penteado, decidiram doar o palacete com o desejo expresso de que nele fosse instalada a recém-criada FAU, que há muitos anos vinha tentando deixar seu berço, a Escola Politécnica da USP.

Fruto do pós-guerra, a Faculdade de Arquitetura surgiu exatamente quando as cidades brasileiras se expandiam e a nova indústria da construção desenvolvia pré-moldados, estruturas metálicas, blocos de cimento e vários outros materiais que permitiam construir muito mais em menos tempo. Os cânones eram muitos, mas o principal talvez fosse o da arquitetura moderna e sua proposta de reunir a arte com uma finalidade funcional. Se houve exageros posteriores e arquitetos da FAU foram criticados por privilegiar a forma, deixando em segundo plano o bem-estar e o uso propriamente dito da residência ou local de trabalho, não era isso que a escola propunha. A funcionalidade sempre foi considerada característica da boa arquitetura, e uma das frases mais repetidas por alunos e professores era que "a uma boa função corresponde uma forma bela".

Professores de várias origens contribuíram para a formação do que depois se convencionou chamar de "espírito da FAU". Luiz de Anhaia Mello, o primeiro diretor e representante de várias gerações que lutaram pela autonomia da faculdade, assim como João Baptista Vilanova Artigas (1915-1985) eram formados pela Escola Politécnica. Rino Levi veio da Universidade de Roma. Do Mackenzie, chegaram Carlos Millan, Paulo Mendes da Rocha, Pedro Paulo de Melo Saraiva e Carlos Lemos, entre outros. Do Rio, Helio Duarte e Abelardo de Souza. Mas Oscar Niemeyer não foi aceito quando a escola, em seu terceiro ano, abriu concurso para professor titular. Entre os motivos, a velha rixa entre as Escolas do Rio e de São Paulo, mais as posições políticas de Niemeyer — que no entanto era autor de obras de renome internacional, como a de Pampulha, e já pensava nos edifícios do Parque do Ibirapuera para o 4º Centenário de São Paulo, em 1954.

FOTOS JOSÉ MOSCARDI/ACERVO JOÃO WALTER TOSCANO / NELSON KON

FOTO NELSON KON

ARTES PLÁSTICAS

Em 1969, no entanto, Niemeyer foi convidado para dar a aula inaugural no prédio novo da FAU, na Cidade Universitária. Cancelou o compromisso, dias antes, quando foram cassados e afastados pelo AI-5 os professores Vilanova Artigas, Jon Maitrejean e Paulo Mendes da Rocha. Os três voltariam a dar aulas em 1979, e o episódio de uma certa maneira só chegou ao fim neste ano, depois que Paulo Mendes da Rocha assumiu, finalmente, como professor titular.

Durante muito tempo, é verdade, toda discussão arquitetônica era também política, e vice-versa. Brigas à parte, nunca foi muito fácil, para a grande maioria, aceitar uma arquitetura de caráter inovador e experimental. Vilanova Artigas lembrava que a oposição a novos conceitos sempre foi de tal ordem que, em 1925, na Exposição de Artes Decorativas em Paris, foi erguido um muro de 15 metros para que a proposta do *esprit nouveau*, do arquiteto Le Corbusier, não pudesse ser vista pelos espectadores internacionais da mostra.

Passados tantos anos, a FAU aposta na diversidade com *Cinco Décadas de Arquitetura: Uma Leitura*, em cartaz no Mube até 29 de novembro. "Não se trata de privilegiar um ou outro profissional, mas de expor os projetos que foram referência nestes 50 anos", segundo o curador Abrahão Sanovicz. Sem a preocupação de exibir projetos completos, a exposição optou às vezes por fotos e desenhos, outras por uma fachada ou um corte, que fazem a síntese de cada obra. Um exemplo seriam as rampas, como símbolo do prédio da FAU-USP.

O mural de 36 metros, como pano de fundo, vai traçar referências culturais ou históricas. Como a Pampulha, que os alunos visitavam exaustivamente durante a primeira década de funcionamento da escola (1948 a 1958). Foi um período marcado pela morte de Getúlio Vargas, a criação de Brasília e a campanha O Petróleo É Nosso. Mas também os tempos da caneta Parker, do carro Studebaker, do isqueiro Zippo e do perfume Chanel.

A segunda década (1959 a 1968), quando houve a mudança para a Cidade Universitária, seguiu a linha da diversidade: Flávio Império fazia a cenografia nos teatros Arena e Oficina; Ludovico Martino criou o famoso sol, que se tornaria logotipo da FAU, e, durante anos, alunos ganharam o concurso Lucio Meira de desenhos de automóveis "com projetos que já apontavam para carros compactos, como os de hoje em dia", como diz o professor Julio Katinsky, atual diretor da FAU-USP.

A versatilidade ainda foi a marca da terceira década (1969 a 1978), quando se formaram profissionais dispostos a explorar novas possibilidades das estruturas de madeira (Marcos Acayaba); autores de projetos históricos de restauro, como o do Teatro Polytheama, em Jundiaí (Marcelo Ferraz, Francisco Fanucchi, Marcelo Suzuki, André Vainer), e do Teatro São Pedro, em São Paulo (Christina de Castro Mello), além do criador da marca dos Correios (Eduardo de Jesus Rodrigues).

A abertura política do país chegou na quarta década (1979 a 1988), que, talvez por isso mesmo, pôde voltar seu foco para a discussão da própria arquitetura. Alunos dessa época venceram concurso nacional com projeto para a Assembléia Legislativa do Distrito Federal e chegaram à Expo'98, em Lisboa, com o Pavilhão Brasileiro (José Carlos Dantas Dias). Na TV, é a geração do Olhar Eletrônico (Fernando Meirelles e outros), produtora de vídeo e publicidade, que depois chegou à TV e ao cinema (*Menino Maluquinho 2*).

Na quinta década (1989 a 1998), refletindo um processo mundial de recuperação das grandes cidades, o escritório Una é premiado com projeto para reforma do Correio Central, no Anhangabaú. A cenografia está de volta, com Carla Caffé e Cassio Amarante fazendo a direção de arte do filme *Central do Brasil*, de Walter Salles, premiado no Festival de Berlim. Na escola, a década começa com Renina Katz, professora de programação visual, apresentando 13 litografias em seu trabalho de doutoramento sobre a paisagem urbana, numa prova de que os artistas da universidade não tinham só de fazer teorias, mas mostrar seu produto artístico. E termina com a reinauguração da Biblioteca da FAU-USP, a mais importante do Brasil e da América Latina na área de arte e arquitetura.

É difícil citar arquitetos formados pela escola sem provocar som e fúria, mas vale lembrar pelo menos cinco nomes: Benedito Lima de Toledo, Cândido Malta Campos, Joaquim Guedes, Ruy Ohtake e Sérgio Ferro — autores de projetos que provocaram reverberação ou crítica, enfim, o espírito da FAU. ■

Abaixo, projeto na Granja Viana, do escritório Andrade Morettin, década de 90. Os anos recentes têm sido marcados pela tendência mundial de recuperação das grandes cidades, incluindo reforma e restauração de grandes edifícios públicos. A FAU também têm mantido a tradição de formar nomes que se destacam em várias outras áreas culturais, da música ao cinema

Onde e Quando

Cinco Décadas de Arquitetura: Uma Leitura. Exposição comemorativa dos 50 anos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Museu Brasileiro da Escultura (r. Alemanha, 221, São Paulo), de 3 a 29 de novembro, de 3ª a dom., das 10h às 19h. Grátis

Três vezes Van Gogh

Além da Bienal de São Paulo, o pintor holandês é centro de mostras em Paris e Washington

Não é só na 24ª Bienal de São Paulo, onde estão 28 obras suas, que Vincent van Gogh comprova ser um chamariz irresistível. Outras duas exposições, em Washington e Paris, atestam o interesse do público pelo grande pintor holandês. A exposição de Van Gogh na Galeria Nacional de Arte da capital americana é o maior sucesso de público da história das galerias de arte de Washington. Cerca de 6 mil pessoas por dia estão visitando a seleção de 70 obras vindas do acervo do Museu Van Gogh de Amsterdã. A "vincentmania" tomou conta da cidade: vídeos sobre a vida do artista estão esgotados nas locadoras, há fila de espera de três semanas para degustar no Hotel Willard uma refeição de US$ 95 inspirada nos seus quadros, e a Barbie Van Gogh (que usa vestido com estampa de girassóis) é o brinquedo da moda. As telas mais importantes da exposição são datadas de 1888, ano em que Paul Gauguin concordou em morar e trabalhar com Van Gogh em Arles — estada conturbada que terminou em dois meses e incluiu a automutilação do holandês, que se suicidaria em 1890.

Em Paris, no Museu d'Orsay, pela primeira vez uma exposição se dedica a mostrar o quanto a obra do francês Jean-François Millet influenciou Van Gogh. Em 1875, Van Gogh, então com 22 anos, chegou a Paris quatro meses depois da morte de Millet e descobriu as obras do mestre. Quando decidiu ser pintor, em 1880, começou a se exercitar copiando as telas de Millet. Mesmo depois de superar a fase do exercício acadêmico, Vincent continuou a se inspirar nas telas de Millet. Com 85 telas, em que dois terços são do holandês, a mostra apresenta ainda desenhos em carvão e os primeiros quadros de personagens do campo feitos por Van Gogh, ao lado das obras de Millet que têm os camponeses como tema. As duas mostras podem ser vistas até 3 de janeiro de 1999. — CELS, de Washington, e Jô de Carvalho, de Paris

Em Paris: obra de Millet (à esquerda) e Van Gogh (acima)

Em Washington: à direita, *Auto-retrato com Chapéu de Palha*, **1887; acima,** *Retrato de Camille Roulin*, **1888**

FOTOS RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX/DIVULGAÇÃO / NATIONAL GALLERY OF ART/DIVULGAÇÃO

OS BORDADOS DA PINTURA

De onde vêm as texturas da obra de Beatriz Milhazes

Por Katia Canton
Foto de Eduardo Simões

Instalada há 11 anos num antigo sobrado, em uma pequena rua do Jardim Botânico, Rio de Janeiro, Beatriz Milhazes executa uma pintura marcada pela combinação exuberante e inusitada de cores e formas arredondadas. São sobreposições de curvas, caracóis, motivos florais e rococós, que podem ter sido inspirados em babados, flores e até em motivos carnavalescos retirados do universo popular brasileiro. Na verdade, as telas de Beatriz brincam com a imaginação, sugerindo também arabescos, jogos de *transfers*, bordados antigos, pedras preciosas, olhos, ondas e sóis. "Sou uma devoradora de imagens", conta a carioca, que hoje, aos 38 anos, é uma das mais conhecidas artistas brasileiras no exterior. Suas telas são presença constante em museus, galerias e revistas de arte nos Estados Unidos e na Europa.

Esse fenômeno pode ser explicado em parte pelo fato de a obra de Beatriz Milhazes, direta ou indiretamente, aproximar-se de muitas referências culturais. É também o que justifica seu destaque dentro da 24ª Bienal de São Paulo, cujo conceito geral é antropofagia. Ex-aluna da consagrada escola de artes visuais do Parque Lage e uma das principais expoentes da chamada Geração 80, que em meados da década passada agrupou artistas jovens empenhados em revitalizar a pintura, Beatriz Milhazes desenvolveu uma pesquisa que acabou gerando um novo método de pintar.

Seguindo essa metodologia própria, a artista desenha e pinta sobre superfícies plásticas vários "motivos" visuais. Em seguida, em um processo análogo aos decalques, vai aplicando esses motivos sobre a tela, sobrepondo imagens e cores. É o resultado, transbordante de cores e curvas, que faz de cada uma das telas de Beatriz uma experiência notável de visualidade e movimento. Em seus trabalhos, é como se texturas e relevos da tinta compusessem tramas e bordados que surpreendem a cada olhar.

Beatriz Milhazes é uma artista disciplinada. Para criar seus "motivos visuais", ela concentra, em uma das salas de seu atelier, fileiras de cartões-postais com imagens retiradas de vários universos artísticos. Familiarizada desde criança com os grandes nomes graças à mãe, professora de história da arte, Beatriz mantém em suas paredes imagens de Velásquez, Malevitch, Michelangelo, pinturas medievais, naturezas-mortas e tudo mais que puder servir como uma espécie de fonte indireta de inspiração formal. "Não copio imagens já existentes, mas utilizo referências diversas, de uma natureza-morta do século 19 a uma tela abstrata contemporânea, para compor uma forma visual inédita", diz Beatriz.

Inspirando no observador uma variedade de referências, lembranças e relações visuais, as pinturas de Beatriz Milhazes nunca chegam a se render de fato à figura. Brincam com os limites da abstração quando se apropriam de títulos narrativos, como *São Jorge*, *Três Músicos* ou *O Marinheiro*, como é o caso de algumas de suas obras expostas na Bienal. "Dar títulos às obras é um trabalho à parte", diz a artista, "aí as relações são minhas, pessoais, não necessariamente correspondem às associações que dirão respeito ao observador".

O umbigo de Berlim

Capital alemã é tema de sua própria Bienal de arte contemporânea

Desde que Berlim voltou a ser a capital da Alemanha, em 1991, há um crescimento na produção artística da cidade: cerca de 4 mil artistas de várias partes do mundo ali trabalham, especialmente na parte leste da cidade, região onde está concentrada a maioria das 300 galerias de arte e 150 museus da cidade. O mais recente produto desse *boom* cultural é a Bienal de Arte Contemporânea de Berlim, que pode ser vista até o dia 3 de janeiro de 1999. A primeira Bienal de Berlim foge do modelo das grandes exposições de arte contemporânea, mais voltadas para tendências internacionais. Ela reflete especialmente as vertiginosas mudanças por que a cidade passa, no confronto entre leste e oeste e na busca de identidade da nova capital: o tema é a própria Berlim. O governo alemão financiou 60% da exposição, com um orçamento equivalente a R$ 1,6 milhão de reais (compare-se aos R$ 15 milhões gastos na Bienal de São Paulo). Dos 70 artistas que participam da mostra, 50 vivem em Berlim e os outros 20 já passaram pela cidade. Klaus Biesenbach, o diretor artístico da Bienal, criou o termo "glocal", para explicar o tema Berlim-Berlim: "a partir da produção local, selecionamos obras que também refletissem tendências globais". – FABIO CYPRIANO, de Berlim.

Helicóptero da Polícia, **de Wolfgang Tilmans, 1995**

O Picasso mais lírico

Londres dedica mostra inédita às cerâmicas que celebram a alegria de um artista maduro

A Royal Academy of Arts de Londres põe pela primeira vez no centro de uma exposição as cerâmicas de Picasso, que durante décadas foram relegadas a um status pouco superior a pitorescas. Picasso começaria tarde essa sua produção. Em 1946, já com 65 anos, visitou o vilarejo de Vallauris, perto de Antibes, por mais de dois milênios celebrado por sua cerâmica, e no ano seguinte começou a trabalhar suas próprias peças. O fim da guerra, o novo amor com Françoise e a volta ao Mediterrâneo explicam a luminosa alegria de viver que permeia sua obra da época, e que encontra uma das suas expressões mais puramente líricas nas suas cerâmicas. Ele continuaria a explorar o material até a morte, em 1973, deixando perto de 3.500 peças. A grande maioria conservou para si mesmo, e foi herdada pelos seus filhos, o que explica que sejam quase desconhecidas como um segmento de particular encanto na sua vasta obra, que abraça todas as técnicas das artes plásticas. Reunindo 200 obras, exposição permanece até 16 de dezembro. – HUGO ESTENSSORO, de Londres

Cabeça de Mulher **(acima) e** *Mulher com Mantilha* **(à direita), ambas de 1949**

Tradição contemporânea

Mostra no Rio traz seleção de móveis da designer Claudia Moreira Salles

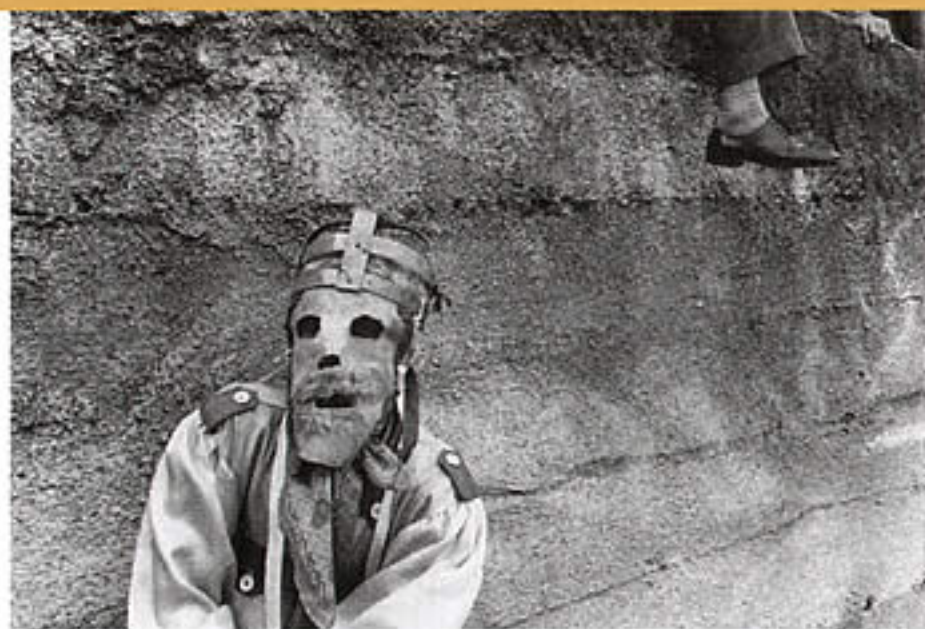
Com uma seleção de dez peças de mobiliário feitas em vários tipos de madeiras brasileiras, a designer Claudia Moreira Salles abre mostra no dia 10 na Casa França-Brasil (rua Visconde de Itaboraí, 78), no Rio. Ex-aluna de Karl Heinz Bermiller, Claudia escolheu peças de sua produção dos últimos 10 anos: "São criações que marcaram uma linguagem mais formal e construtiva da minha obra", diz a designer. Aliando a tradição artesanal à eliminação de qualquer elemento supérfluo no design, Claudia chega a resultados originais: "Apesar de achar que tudo já foi feito, acho também que tudo pode ser reinterpretado. A possibilidade de trabalhar uma forma é finita, mas há sempre formas de fazer com que elas resultem diferenciadas", diz. – MARI BOTTER

Mesa *Tamtam*, **em imbuia, de 1998**

FOTOS WOLFGANG TILLMANS CORTESIA DANIEL BUCHHOLZ / RMN - GÉRALD BLOT MUSÉE PICASSO PARIS / DIVULGAÇÃO

A África por ela mesma

Exposição na Pinacoteca de São Paulo reune 500 imagens exemplares da fotografia africana e da diáspora

É uma África muito diversa do exotismo divulgado pela visão eurocêntrica durante um século que pode ser vista até dezembro na mostra fotográfica na Pinacoteca do Estado (Praça da Luz, 2, São Paulo). *África por Ela Mesma* reune 500 imagens realizadas por 30 fotógrafos africanos e 13 brasileiros, dividida em sete segmentos que cobrem de 1839, ano do nascimento da fotografia, até os dias de hoje. É a busca do domínio da própria imagem, tão negado nos processos de colonização, que aparece na fotografia africana e na diáspora. Da série de retratos em estúdios inclui obras do excepcional Seydou Keita, do Mali, artista que também está na 24ª Bienal de São Paulo. Realizada em parceria com a editora francesa Revue Noir e com a curadoria de Emanoel Araújo, diretor da Pinacoteca, a mostra será acompanhada do lançamento de um livro de fotografia africana com ensaios e 900 imagens de 400 fotógrafos.

No alto à direita, foto de Charles Duarte. Ao lado, imagem de Denise Camargo

A poesia do anonimato

Alex Flemming inaugura uma das maiores obras de arte pública das últimas décadas em São Paulo

No corredor de 80 metros, os 44 painéis vitrificados, de 1,80m por 1,20m, exibem rostos anônimos em pose rígida. Sobre cada um, letras que parecem escapar a uma escrita, mas com que um observador atento recomporá os versos de poesias brasileiras, do século 16 até hoje: "É uma das maiores obras de arte pública das últimas décadas", diz Flavia Cutolo, chefe do departamento de marketing do Metrô de São Paulo, sobre a obra de Alex Flemming na recém-inaugurada estação Sumaré.

Radicado em Berlim, Alemanha, Flemming começou a executar o projeto concebido há nove anos, durante a recente exposição de Claude Monet no Masp, quando fotografou 11 homens e 11 mulheres selecionados entre anônimos visitantes. São retratos posados, que lembram fotos de passaporte, com sua estrutura rígida e despersonalizante, cujo conjunto faz referência aos mais variados tipos físicos e étnicos que compõem a população brasileira. Sobre seus rostos, está estampada uma imensa e diversa amostragem da cultura literária brasileira. São cinco séculos de poesia, representados em textos que vão de José de Anchieta a Haroldo de Campos, passando por Gregório de Matos, Cláudio Manuel da Costa, Augusto do Anjos, Olavo Bilac, Cecília Meireles, Oswald de Andrade e Vinicius de Morais, entre tantos outros. "O Brasil tende a ser muito exclusivo quando se trata de sua própria cultura. A obra procura oferecer um cardápio que combina uma variedade de nossa história cultural, que inclui arcadismo, romantismo, modernismo. É tudo importante", diz Flemming. As inscrições poéticas da obra não são oferecidas ao público com a facilidade de um anúncio publicitário. Ao contrário, os textos são escritos sem separação de sílabas ou pontuação, ora com letras invertidas. Pedem para ser decifrados. Sobrepondo diferentes poemas aos rostos anônimos, o artista contrapõe a sensação pasteurizante de massa à individualidade de cada uma das imagens. O resultado é um obra poderosa, capaz de ser ao mesmo tempo simples e monumental. No momento, Flemming tem suas obras recentes expostas na galeria Sliken Sdorf, em Berlim. – KC

Alguns dos 44 painéis de Flemming: cinco séculos de poesia

FOTOS CHARLES DUARTE/DIVULGAÇÃO / DENISE CAMARGO/DIVULGAÇÃO / JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO

ETNOLOGIA, METONÍMIA E MUITO SEXO: A BIENAL DE SÃO PAULO

Não é fácil juntar arte contemporânea diferente (ou boa) o suficiente a cada dois anos: talvez seja preciso ampliar o intervalo, pensar em outra noção de Bienal

Por Teixeira Coelho

Sou suspeito para fazer um passeio crítico por uma exposição. É que, se nela houver uma única obra interessante — mesmo solta no meio de 30 mil metros quadrados, mesmo se a um custo de R$ 15 milhões —, direi que a exposição valeu a pena. E nesta Bienal há mais de uma obra interessante...

Inicio a degustação pelas bordas, assim como se come uma melancia: primeiro, as partes junto à casca, depois o coração. E deixo de lado, por ora, o tema da antropofagia, que, como disse em artigo anterior, não me interessa tanto (a idéia da antropofagia e a idéia de que a Bienal deva ter tema). Vejamos o que a Bienal de 98 tem.

Tem fotografia. Muita. Dos brasileiros aos marroquinos e sul-africanos, neo-zelandeses, australianos, são tantos a optar pela fotografia. Nem sempre de maneira elaborada, numa rendição apressada a esse modo maquínico de representação. Alguns operam sobre o meio, é justo dizer, como Chieh-Jen, de Taiwan (fotos computadorizadas, num êxtase sadomasô, sobre os horrores da guerra). E Vik Muniz, do Brasil (fotografias de chocolate), ou Jeff Wall, do Canadá (superpainéis super-realistas de fotos superiluminadas). As fotos espalham-se pelos três andares. Um excesso — quantitativo — de facilidades e de imediatez estética. A excelente sala alemã de S. Polke e G. Richter dramatiza exatamente os embates entre a pintura e a fotografia. Ali, a fotografia não vence: é trabalhada (corroída) e cercada pela pintura, posta a seu serviço. Antes assim.

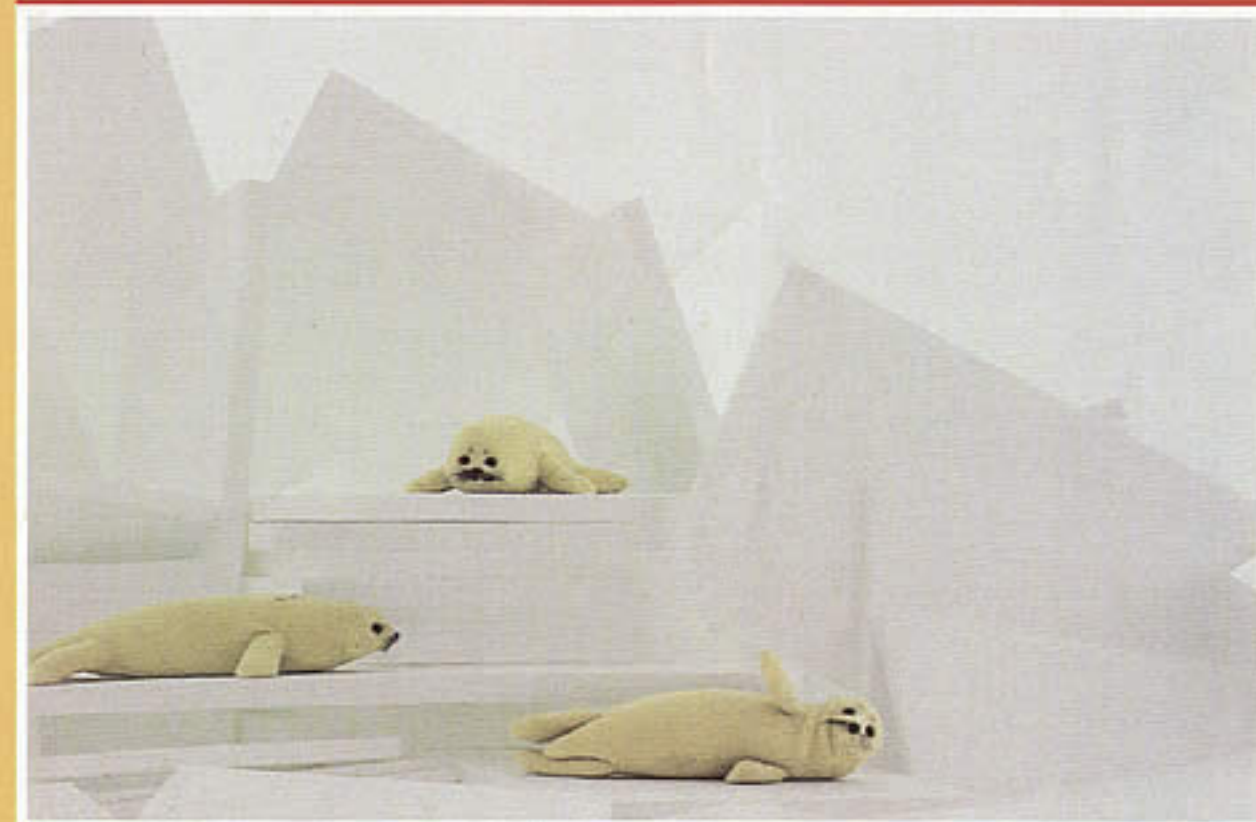
E, por ter muita fotografia, a Bienal tem etnologia. Muita etnologia. Ou antropologia cultural. Em fotos se vêem cenas do crime e da miséria no Brasil feitas por um irlandês — e também os ianomâmis e a mestiçagem étnica e emocional brasileira, os povos naturais da África do Sul e do Marrocos, a situação em Cuba e tantas outras coisas. A etnologia é o modo pelo qual o politicamente correto se infiltra na arte. Fácil demais. Não se pode nem dizer que exista uma estetização da etnologia: o documento etnológico vem exposto puro, sem mediação. E aí não fica clara a distinção entre essa "arte" e o fotojornalismo. Ou a sociologia. Etnologia em excesso. Dá saudades do impressionismo que dizia coisas vagas, do surrealismo que dizia outras coisas, do abstracionismo que não dizia nada, do construtivismo que dizia relações invisíveis...

Voltando ao domínio do suporte (palavra horrível, a ser restrita ao domínio do atletismo), esta Bienal tem também, como outras, muitos ambientes ou instalações. Duas destacam-se, e muito: a de Denis Oppenheim, *Attempt to Raise Hell*, e a do brasileiro Antonio Manuel, *Fantasma*. Mesmerizantes. Têm algo que falta às dos lotes acima, algo que se espera encontrar na arte: presença poética. São precisas, justificam-se em cada uma de suas linhas, seus autores possuem aquilo que parte da arte contemporâena infantilmente desprezou: domínio técnico sobre a matéria e a forma. Outros ambientes continuam tão vazios e inúteis, formal e semanticamente, quanto no passado; já recebemos essa mensagem da incapacidade da arte para expressar a vida atual: estamos em outro momento. Há, é verdade, os ambientistas que seguem caminho oposto: enchem com tudo que podem o espaço de que dispõem. É o caso da enorme instalação de placas brancas de isopor, assinada pelo grupo General Idea, que é posta a perder pela presença engraçadinha de bichinhos de pelúcia; e da instalação de um chinês do segundo andar (obra sem etiqueta) que ocupa uma área enorme com ringue de box, painéis, murais, bolas de metal, etc. Recordo o conto de Borges sobre o cartógrafo que desenhava um mapa tão abundante que o tamanho do papel era o mesmo do terreno representado: escala um por um. Essa fábula serve como imagem de parte da arte contemporânea, herdeira renitente de uma sociedade da abundância já finda e que não faz economia de meios — acaso não de propósito, mas por deficiência representacional. Esses ambientes constroem-se por metonímia (aproximação no espaço entre um signo e outro, uma coisa e outra), enquanto a grande arte talvez seja ainda aquela que procede por metáfora, substituição da coisa por um signo. Metáfora, operação que cria, versus metonímia, operação que combina o já existente. Neste mês, o Metropolitan de Nova York mostra, na exposição *De Van Eyck a Bruegel*, como um mundo inteiro cabe, metaforizado, numa tela minúscula... A arte quase sempre ganha quando se limita.

FOTOS KIKO COELHO

Esta Bienal tem, ainda, videoinstalações, como uma da Sérvia — *Reconstrução de um Crime*, atraente na filiação a Bill Viola —, duas de Bruce Nauman, velhas conhecidas, mas eficazes. E tem a presença da outra, da estranha: a arte do Paquistão, de Angola, Turquia, Nova Zelândia, África do Sul. Bom, se fosse melhor.

Mas o que esta Bienal tem, acima de tudo, é sexo. Começa embaixo, sobe para o mezanino e trepa para o segundo e o terceiro andares. Exibe-se no ambiente da Bolívia, apossa-se das obras da austríaca Krystufek que se abre e se expõe em carne e pêlos, exibe-se nas fotos do japonês Araki, irrompe nas fotos histórico-sadomasôs do chinês Chieh-Jen e penetra no Espaço Museológico do terceiro andar, quartel-general da antropofagia, onde estão *A Síndrome de Saturno ou a Lei do Pai*, Rodin, Munch e Louise Bourgeois. Muito justo, afinal antropofagia e canibalismo são, antes de mais nada (isto se diz pouco), metáforas do sexo — e o sexo, ele próprio. O título do ambiente de Lygia Clark é oportuno: *A Casa É o Corpo*. (Como surgem datadas e frágeis suas propostas — e as de Oiticica. Já apareceram muito em Bienais, melhor pô-las a descansar, ver se provocam nova fermentação.) O sexo, o corpo, o indivíduo: perde-se na distância a arte política, coletiva, das Bienais dos anos 60 e 70.

E alcança-se o coração da Bienal, o espaço climatizado de Goya, Van Gogh, Magritte e, acima de tudo, Bacon. Não por nada Bacon está no centro da sala, matriz da Bienal. Dezoito telas preciosas — no meio de uma circundante fascinação pelo horror, pelo sangue, pela carne lacerada, pelo sadismo, pelo sofrimento, pela desfiguração do corpo, do sexo. No meio, também, do problema da Bienal ao qual é inevitável retornar: a antropofagia. Van Gogh, Fontana, Reverón: antropófagos? Difícil. Como o curador Herkenhoff diz que se trata de uma tese, cabe o debate. A antropofagia, na Bienal, ora é de conteúdo (Bourgeois e a devoração do pai), ora de linguagem (Malevitch), ora da cor (Reverón; linda sala, mas nela não há "devoração das cores", e sim insinuação dos matizes), ora é só título (Klein e sua tela abstrata, ali só porque se chama *Grande Antropofagia Azul*). Assim, tudo é antropofagia — e, claro, nada o é. Tudo bem: já é bastante ver tantos van-goghs e magrittes juntos. Dizemos que a Bienal não deveria dar tanto espaço ao "histórico", transformar-se em museu. Talvez essas Bienais com núcleo histórico (para onde todos correm!) estejam dando um recado: não é fácil hoje juntar arte contemporânea diferente (ou boa) o suficiente a cada dois anos; talvez seja preciso ampliar o intervalo, pensar em outra noção de Bienal.

E a Bienal tem uma coda, depois da sala histórica: as telas de Tarsila, pivô de toda a tese. Belo e raro conjunto em espaço visualmente modesto. Merecia uma capela. Um coreto. Uma passarela.

Enfim, uma Bienal menos atulhada, mais fácil de visitar, com momentos fortes. Pode-se discordar de sua tese, dizer que a arte atual é um pouco mais do que isso, embora sendo mais ou menos isso. Mas não duvidar da sensibilidade de seu curador. Espero apenas que, talvez contra a esperança dele, e como diz um texto da sala de Nauman, esta Bienal tenha engolido, mascado e cuspido a idéia de antropofagia neste país. De uma vez por todas.

Acima, instalação do grupo General Idea, posta a perder pela presença engraçadinha de bichinhos de pelúcia e exemplo dos ambientistas, que enchem com tudo que podem o espaço de que dispõem. Poucas instalações da mostra apresentam o que se espera encontrar na arte: presença poética. Na página oposta, detalhe de obra de Arthur Omar. Com muita fotografia, a Bienal tem muita etnologia, modo pelo qual o politicamente correto se infiltra na arte. Fácil demais

As Mostras de Novembro na Seleção de BRAVO!

Da redação (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira – Col. Gilberto Chateaubriand *Guignard (detalhe)*	MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (av. Paulista, 1.578, tel. 251-5644).	Trezentas obras selecionadas da coleção de Chateaubriand. A mostra tem dois núcleos: um dedicado ao modernismo (1910-1950) e outro à arte contemporânea (1950-1998).	Até 13/12. De 3ª a domingo, das 11 às 20h. R$ 8 e R$ 4. Grátis para menores de 10 anos e maiores de 60.	Gilberto Chateaubriand tem a maior coleção particular do país, com 4 mil peças, e o recorte que compõe essa mostra é suficiente para traçar um panorama da arte brasileira do século 20. É a primeira vez que a coleção vem ao Masp.	Nas obras de Anita Malfatti dos anos 10 e, no núcleo contemporâneo, nas obras da geração 80.	Capa dura com fotos coloridas de todas as obras. R$ 60.	No vão livre do museu, aos domingos, acontece a mais antiga feira de antiguidades de São Paulo.
SÃO PAULO	Nelson Felix Sem título (detalhe) Nelson Felix	Galeria Luisa Strina (rua Padre João Manoel, 974-A, Jardim América, tel. 280-2471).	Mostra de esculturas de mármore, granito e metal.	Até 28/11. De 2ª a 6ª, das 10 às 20h e, aos sábados, das 10 às 14h.	Nelson Felix é um dos mais prestigiados escultores de sua geração. Alia, em suas obras, o lúdico ao racionalismo.	Em como os materiais se transformam nas esculturas: o ferro vira parte do corpo, o chumbo vira papel, a graxa se torna sangue. E em como as peças exploram opostos.	Simultâneo à exposição, será lançado um livro pela Editora Cosac & Naify.	Com uma caminhada chega-se à avenida Paulista. Perto da esquina com a alameda Ministro Rocha Azevedo, na praça aberta, se alternam mostras de grandes esculturas.
SÃO PAULO	Arte Construtiva no Brasil – Coleção Adolpho Leirner *Abstrato Geométrico nº 22*, Samson Flexor	Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque Ibirapuera, São Paulo, tel. 549-9688).	Mais completo panorama do construtivismo brasileiro, com 120 obras de 58 artistas.	Até 20/12. 3ª e 4ª, das 12 às 18h; 5ª até as 22h; 6ª e sábado, das 10 às 20h, e domingos, das 10 às 18h.	A coleção de Leirner é exemplar da arte geométrica brasileira. Inclui mestres como Samson Flexor, Mira Schendel e Lygia Clark.	Nos móveis de John Graz e nas tapeçarias de Regina Graz. E nas capas de livros e catálogos de Bienais antigas, de artistas como Antonio Maluf e Geraldo de Barros.	Catálogo com 85 páginas e textos de Adolpho Leirner, Tadeu Chiarelli e Edemar Cid Ferreira. R$ 20.	Aproveite para ver no próprio MAM as instalações de Nelson Leirner e Regina Silveira. Ao lado do parque, na Galeria Sergio Caribé (r. João Lourenço, 79), a mostra *Contemporâneos* tem telas de Baravelli, Thomaz Ianelli e Gregorio Gruber, bom complemento para o programa.
SÃO PAULO	Sérgio Ferro *Les Quatre Évangélistes: S. Matthieu* Sérgio Ferro	Galeria São Paulo (rua Estados Unidos, 1.456, Jardim América, tel. 852-8855).	Dezoito pinturas de forte tom religioso e com apoio em textos bíblicos. São todas de 1998, de grandes proporções, em acrílico e óleo, sobre telas de linho.	Até 1/12. Todos os dias, das 10 às 22h. Grátis.	Vivendo na França há 26 anos, Sérgio Ferro não expunha no Brasil desde 1993.	Em como a pintura respeita a estética do barroco.	Catálogo pequeno de 10 páginas. R$ 5.	A Nova Galeria, na mesma rua, mostra até dia 12/11, 20 obras de Farnese de Andrade. Depois do dia 15/11, estarão expostas gravuras da pop art. Entre os artistas, Lichtenstein e Rauschenberg.
SÃO PAULO	Brennand Esculturas 1974-1998 *Caim* (detalhe) Francisco Brennand	Pinacoteca do Estado (av. Tiradentes, 151, Centro).	É a maior retrospectiva no país do artista pernambucano Francisco Brennand, que abrange 20 anos de produção, com 130 esculturas, 21 desenhos e 31 maquetes.	Até 15/11. De 3ª a domingo, das 10 às 18h. R$ 5. Grátis às quintas. Patrocínio da Companhia Industrial do Vidro.	Brennand tem um percurso único no panorama artístico do país. Criou uma obra monumental que durante muito tempo foi subestimada nos grandes centros e que raramente é vista fora do seu complexo de oficinas em Recife.	Em como o artista trabalha sobre mitos universais e como em suas obras o moderno sem artifício se alia ao arcaico.	Catálogo com crítica do curador Olívio Tavares de Araújo e fotos. R$ 30.	Recém-reformada, a Pinacoteca é uma atração em si: repare no diálogo que os espaços criados por Paulo Mendes da Rocha estabelece com a arquitetura de Ramos de Azevedo. Do outro lado da rua, mais um projeto notável: a Estação da Luz.
SÃO PAULO	Figurações (30 Anos na Arte Brasileira) *Brasiliana 9* (detalhe) Antonio Henrique Amaral	Museu de Arte Contemporânea, no prédio da Pinacoteca Ibirapuera (Parque Ibirapuera, pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, portão 10, tel. 549-8073).	Exposição com 97 obras figurativas de 11 artistas, produzidas nas três últimas décadas.	Até 14/11. De 3ª a domingo, das 11 às 17h. R$ 5. Grátis às quintas.	A mostra traça parte da história da figuração na arte brasileira desde os anos 60, com obras de artistas como Siron Franco, Sérgio Camargo, Lygia Clark, Frans Krajcberg, Luiz Paulo Baravelli, Antonio Henrique Amaral, Wesley Duke Lee, Regina Silveira, entre outros.	Como a figura sobrevive como recurso expressivo na arte contemporânea, e no caráter retrospectivo impresso à exposição.	Há um catálogo completo com 68 páginas, fotos e textos sobre cada artista. R$ 10.	Aproveite para ver no mesmo local a mostra *Heranças Contemporâneas 2*, com obras de 13 artistas que se destacaram no panorama artístico do país a partir de meados dos anos 90 e suas maiores influências. As duas mostras se complementam.
SÃO PAULO	José Damasceno e Julie Roberts Sem título José Damasceno	Galeria Camargo Vilaça (r. Fradique Coutinho, 1.500, tel.: 210-7390).	Dois artistas dividem o espaço. No térreo da galeria, cinco esculturas e uma instalação do escultor carioca Damasceno. No 2º andar, a galesa Julie Roberts mostra pinturas figurativas.	De 3/11 a 30/11. De 2ª a 6ª, das 10 às 19h; sábados, das 10 às 14h.	Damasceno é um dos nomes de destaques da chamada geração 90. Julie Roberts está em voga na cena internacional e é a primeira vez que expõe na América Latina.	Nas obras de Damasceno, que utiliza objetos como cigarros e elásticos. Na obra de Roberts, nas imagens figurativas no centro das telas monocromáticas.	Não há.	Um passeio a pé pelas ruas da Vila Madalena vale a pena. Há lojas de design, antiquários, pequenas galerias de arte e butiques.
RIO	O Espelho da Bienal na Coleção João Sattamini Sem título Frans Krajcberg	Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Mirante de Boa Viagem, s/nº, Boa Viagem, Niterói, tel. 620-2400).	Mostra com 120 obras – que o colecionador João Sattamini incorporou ao seu acervo – que já foram expostas em outras Bienais de São Paulo.	Até 10/3/99. De 3ª a domingo, das 11 às 19h; aos sábados, das 13 às 21h. R$ 2 e R$ 1.	Boa oportunidade para conferir num só espaço obras de artistas como Hélio Oiticica, Sérgio Camargo, Lygia Clark, Frans Krajcberg, Franz Weissmann e Antonio Dias.	Em como o curador Rubem Breitman estabeleceu um diálogo entre as obras expostas, ainda que elas tenham sido produzidas em épocas diferentes.	Catálogo com textos de Dora Silveira, Ítalo Campofiorito e Rubem Breitman.	O MAC tem um programa de visitas monitoradas para quem quiser se aprofundar na mostra. Agendar pelo telefone 021-620-2400. Há ainda uma mostra de gravuras – *Quarenta Anos de Arte* – de Ana Letycia Quadros no Museu do Ingá (r. Presidente Pedreira, 78, Ingá, 021-621-0391) com lançamento de livro homônimo.
RIO	Franz Weissmann – Uma Retrospectiva *Cubo Vazado* Franz Weissmann	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, tel. 021-210-0237) e Museu de Arte Moderna (av. Infante Dom Henrique, 85, Aterro do Flamengo, 021-210-2188).	Da primeira grande retrospectiva do escultor nascido na Áustria e naturalizado brasileiro. No CCBB estão as esculturas de pequenos e médios formatos, e no Museu de Arte Moderna estão as de grandes dimensões, produzidas entre 1960 e 1990.	Até 6/12. De 3ª a domingo, das 12 às 20h. Grátis. No MAM, de 3ª a domingo, das 12 às 18h.	Artista construtivista integrante do movimento neoconcreto, que marcou as artes plásticas no Rio na década de 50, Weissmann é um dos nomes mais importantes da escultura brasileira.	No ensaio fotográfico de Zeca Linhares no foyer do CCBB, que ressalta em imagens preto-e-branco o caráter público das esculturas criadas por Weissmann.	Catálogo com 256 páginas e textos de Alberto Tassinari, Ronaldo Brito e Ferreira Gullar, entre outros.	Aproveite para ver a mostra *O Rio Jamais Visto*, no mesmo local, com 25 projetos dos mais importantes arquitetos brasileiros e internacionais nos últimos 70 anos.
RIO	Paisagem Pitoresca no Brasil *Floresta do Brasil* Johann-Moritz Rugendas	Museu Chácara do Céu (rua Murtinho Nobre, 93, Santa Teresa, 021-507-1932).	Exposição que reúne 166 obras entre pinturas, aquarelas, desenhos e gravuras, feitas por viajantes estrangeiros que estiveram no Brasil até 1850.	Até janeiro de 1999. Diariamente, exceto 3ª, das 12h às 17h. R$ 2. Grátis às quartas.	Pela variedade de temas e obras, a mostra foi dividida em três módulos: *A Ausência da Paisagem*; *Em Busca do Pitoresco na Paisagem*, e *A Paisagem Pitoresca Revisitada*, esta com obras das primeiras décadas do século 19.	Nas 15 aquarelas originais da chamada *Viagem Filosófica*, de Alexandre Ferreira, que cruzou os rios da Amazônia.	Com 63 páginas e reproduções coloridas e em duotone, traz um texto do curador da mostra, Júlio Bandeira.	Confira no mesmo Museu da Chácara do Céu o acervo com obras de Picasso, Matisse, Dalí e Miró. E os brasileiros Di Cavalcanti, Portinari e Iberê Camargo. Destaque para as 500 peças de Debret, adquiridas por Castro Maya em Paris entre 1939 e 1940.

FOTOS DIVULGAÇÃO / VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO / RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / DIVULGAÇÃO / MÁRIO CRISOLLI/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO

(*) Neste mês, excepcionalmente, Daniel Piza não assina a edição

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel

DOS MIÚDOS PREPARARAM ENSOPADO, MOQUECA DE MIOLO BEM TEMPERADA NA PIMENTA, BUCHADA COM ABÓBORA, ESPETINHO DE CORAÇÃO COM AIPIM, FAROFINHA DE TUTANO, PASSARINHA NO DENDÊ, MOCOTÓ RICO COM TODAS AS PARTES FORTES DO PERITÔNIO E SANGUINHO TALHADO, COSTELA ASSADA, CULHÕEZINHOS NA BRASA,

RINZINHO AMOLECIDO NO LEITE DE COCO MAIS MAMÃO, ISCAS DE FÍGADO NO TOUCINHO DO LOMBO, FACEIRA E ORELHAS BEM SALGADINHAS, MENINICO BEM DORMIDINHO PARA PEGAR SABOR, E UM POUCO DE LINGUIÇA, APROVEITANDO AS TRIPAS LAVADAS NO LIMÃO, DE ACORDO COM AS RECEITAS QUE AQUELE MESMO PADRE HAVIA ENSINADO ÀS MULHERES DA REDUÇÃO, AFIM DE QUE PREPARASSEM ALGUMAS PARA ELE."

EXTRAÍDO DE "VIVA O POVO BRASILEIRO" DE JOÃO UBALDO RIBEIRO